Liturg.
786
b

turg. 786 b

Mastiaux

<36604709230016
<36604709230016
Ba

Ueber Choral- und Kirchen-Gesänge.

Ein Beitrag zur Geschichte der Tonkunst im neunzehnten Jahrhundert

von dem Herausgeber des katholischen Gesangbuches zu München.

München, 1813.
Bei Jakob Giel, Dienersgasse No. 156.

2

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Opinionum Commenta delet Dies.

CICERO.

Einleitung.

Der unerwartete Beifall, womit das Katholische Gesangbuch zum allgemeinen Gebrauche bei öffentlichen Gottesverehrungen, München 1810 und 1811, von vielen Verehrern der christlichen Religion aufgenommen ward, machte es dem Herausgeber zur besonderen Pflicht, eine Sammlung von Melodien zu veranstalten, die nicht nur den Werth und die Brauchbarkeit des Gesangbuches erhöhen, sondern auch die dringenden Bedürfnisse der Zeit befriedigen sollte.

Auch dieses Unternehmen fand Beifall. — Mehrere berühmte Tonkünstler vereinigten ihre Kräfte mit meinen Wünschen, und beehrten die Sammlung mit neuen schätzbaren Beiträgen, welche sich nicht nur durch edle, rührende und angenehme Melodien, sondern auch durch eine reine, kraftvolle und zweckmäßige Harmonie empfehlen. — Die Freunde

 des

des deutschen Kirchen-Gesanges säumten ebenfalls nicht, diese einfachen, leichtfaßlichen Melodien in vielen Kirchen und Pfarr-Gemeinden des Königreiches Baiern sowohl, als in den königlichen Schulen der Hauptstadt München selbst einzuführen.

Indessen hat die Einführung des deutschen Kirchen-Gesanges in Baiern seit 50 Jahren einen zu heftigen und vielseitigen Widerspruch gefunden, als daß sich jetzt schon auf die Beistimmung aller Meinungen in einem so kurzen Zeitraume rechnen läßt.

Noch ist das gewöhnliche Vorurtheil nicht erloschen, welches den deutschen Kirchen-Gesang als eine neue Erfindung von D. Martin Luther und seinen Gehülfen ansieht; — und wenn auch die Geschichte diesen Irrthum widerlegt, so fürchtet man dennoch nachtheilige Folgen für die Feierlichkeit des Gottesdienstes, für den Reichthum und die ursprüngliche hohe Bestimmung der Tonkunst, für die Einheit des kirchlichen Ritus, für das katholische Dogma selbst. —

Diese Gründe, welche theils auf einer religiösen Gewissenhaftigkeit, theils auf tiefer

Achtung für Kunst und Wissenschaft beruhen, verdienen eine genauere Würdigung, als der enge Raum und der beschränkte Zweck dieser kleinen Schrift gestatten. —

Hiezu kommen die Mißgriffe der neuesten Reformatoren in dem benachbarten Bistume Konstanz, die durch willkürliche Abänderungen der Liturgie jene bangen Besorgnisse auf keine Art beruhigen oder widerlegen.

In dieser Rücksicht wird dem dritten Bande der Sammlung eine besondere Abhandlung vorgedruckt werden, welche nicht nur die Geschichte des katholischen Kirchen-Gesanges, sondern auch eine Darstellung des ächten Choralsystemes und einen ausführlichen Unterricht für Sänger und Organisten enthält.

Zu gleicher Zeit erhebt sich aber in der *allgemeinen musikalischen Zeitung vom 14. April laufenden Jahres* (No. 15. Seite 245) die Stimme eines anonymen Kunstrichters, der uns in dem ernsthaftesten Tone versichert: „Die Zeit der „ächten Choral-Komposition sey schon lange „vorüber; — dem neueren Komponisten sey

„es

„es unmöglich, seinen Melodien Kraft und „Salbung zu geben; — die katholischen „Komponisten seyen von dem ächten Choral-„Wesen noch weiter abgewichen, als die „protestantischen ꝛc. ꝛc. ꝛc."

Diese stolzen Machtsprüche tragen offenbar das Gepräge unsers allwissenden und geschwätzigen Zeitalters, und verdienen um so eher eine öffentliche Rüge, da der anonyme Diktator sich erlaubte, die vortrefflichen Gesänge von Herrn Joseph Gratz, königl. Hoforganisten zu München, und Herrn Justin Heinrich Knecht, Musikdirektor zu Biberach, nicht nur zu rezensiren, sondern durch angebliche Verbesserungen zu verstümmeln.

Ich glaube mich daher hinlänglich berechtiget, dieser Skizze eine ausführliche Antikritik der ungebührlichen Rezension beizufügen, und die Unwissenheit der modernen Autokratie ohne Schonung zu entfalten.

I.

Rezension.

»Vollständige Sammlung der besten alten »und neuen Choral-Melodien zum allgemeinen »Gebrauche bei öffentlichen Gottesverehrungen, »nach Anleitung des katholischen Gesangbuches. »Ersten Bandes erstes und zweites Heft. 1812. »93 Seiten. Queerquart. München, bei Giel.

»Die Zeit der ächten Choral-Komposition ist, »wir können nicht umhin, es zu sagen, schon lange »vorüber. Augenscheinlich haben die allgemeinen »und besondern gottesdienstlichen Uebungen mit »dem Fortgange der Zeit immer mehr von der »ihnen gebührenden Hochschätzung und der An- »hänglichkeit an dieselben verloren, und unläug- »bar haben auch die neuern Choral-Komponisten »großen Theils mit viel weniger Wärme und In- »nigkeit ihre Kompositionen gearbeitet, als ihre »Vorgänger. Unläugbar sind jene köstlichen Ge- »sänge des 16. und 17. Jahrhunderts die Früchte

»reli-

»religiöser Begeisterung, Ergüsse von heiligen »Gefühlen ergriffener Herzen, daher einfach, un»gekünstelt, wieder herzergreifend und begeisternd: »die Choräle des vorigen und gegenwärtigen »Jahrhunderts hingegen im Ganzen ohne Zwei»fel nur Ergüsse poetischer Idee, Erzeugnisse der »Kunst. Jene sind gewiß zu einem grössern Thei»le, als historisch nachgewiesen werden kann, »Sprache gerade von diesem oder jenem religiösen »Gedanken lebhaft bewegten Gemüths: diese ge»wiß großen Theils kalt beschlossene Arbeit. Jene »bewegen sich fast alle in den karaktervollen, auch »offenbar größern Reichthum der Harmonie ge»währenden Tonleitern der Alten, in welchen, »nach unserm Dafürhalten, der Choral recht ei»gentlich einheimisch ist, und zwar, wohl nur »mit wenigen Ausnahmen, jeder in der ihm zu»sagenden: diese fast alle in den, den wesentli»chen Unterschied zwischen Dur und Moll und »die verschiedene Wirkung der verschiedenen Höhe »abgerechnet, sich einander gleichen, auch, ohne »die Natürlichkeit verletzen zu müssen, bei der »nothwendigen Einfachheit der Choral-Melodien, »bedeutend weniger Mannigfaltigkeit der Harmo»nie zulassenden gegenwärtigen Tonleitern. (Doch »kann auch in diesen Treffliches erzeugt werden: »man denke z. B. an das unvergleichlich schöne

»Ich

»Ich hab' mein' Sach' Gott heimge-
»stellt in A. moll.) Auch scheint es, daß die
»so große Verfeinerung und Steigerung der Mu-
»sik im vorigen und gegenwärtigen Jahrhundert
»hier nachtheilig gewirkt habe. Was der bibli-
»sche Ausspruch in der geistlichen Rede ist, das
»ist der Choral in der geistlichen Musik. Wie
»jener in Luthers alterthümlichen, in Einfachheit
»körnigen Worten gesprochen, herzergreifender
»ist, als nach irgend einer der spätern Ueber-
»setzungen, wie es aber dem jetzigen Uebersetzer
»nicht möglich zu seyn scheint, jene Kraft und
»Salbung der Sprache zu erreichen, in dem sich
»bei dem Streben darnach auch immer das ge-
»wohnte feinere, aber mattere Neue einschleicht:
»so, däucht es uns, sey es dem neuern Choral-
»Komponisten unmöglich, weil die Musik eine
»ganz andere geworden ist, als sie gewesen, da
»jene herrlichen Choräle entstanden, und sie die-
»selbe in sich aufgenommen haben, jene Kraft
»und Salbung ihren Melodien zu geben. Wir
»sagen blos, daß es uns so dünke: möglich, daß
»uns die Unvergleichlichkeit jener alten Choräle
»mit den neuern der jetzigen Musik zur Schuld
»anrechnen macht, was ihre Schuld nicht ist:
»aber wir konnten doch nicht umhin, unsere An-
»sicht darzulegen. So mögen wir uns nicht ent-

»halten, kurz zu sagen: wir finden die neuern »Choräle meistens leer und matt, wenn sie »einfach und ungesucht, meistens ohne »den heiligen Ernst, der in dem Chorale »herrschen muß, oder gekünstelt, wenn sie »mannigfaltig und melodiös sind. Jene »alten Choräle aber sind voll Geist und »Kraft in Einfalt, voll hoher Würde in »Anmuth.”

»Die neuern katholischen Choral-Kom-»ponisten sind von dem ächten Choralwesen noch »weiter abgewichen, als die protestantischen. »Ihre Choräle nähern sich noch mehr dem Figu-»ralgesange, sind es zum Theil selbst, wie wir »denn auch in der vorliegenden Sammlung das »Graunsche »Auferstehn, ja Auferstehn” »unverändert, und noch ein anderes solches Chor »enthalten finden. Indessen in dem Gottesdienste »dieser Kirche ist auch der Choral ein weit ge-»ringeres Stück, als in dem der protestantischen, »in welchem die Kirchen-Musik, im engern »Sinne, nie so einheimisch gewesen ist, (und lei-»der immer noch seltner wird, auch den kirchli-»lichen Geist größtentheils verläugnet hat) als in »jenem. Hier ist sie das Hauptstück der musika-»lischen Liturgie; und welcher und wie vieler »Meister-Stücke hat man sich hier nicht zu er-

freuen!

»freuen! Sodann müssen wir auch offen erklä-
»ren, daß wir ausdruck- und würdevollen melo-
»diösen Figuralgesang, ob er gleich nicht wohl
»Gemeindegesang seyn kann, der Herzenserwe-
»ckung förderlicher, also zum kirchlichen Absingen
»geeigneter finden, als so viele jener neuern Cho-
»räle, die nicht das Wesen, sondern blos die
»Form des Chorals haben."

»Wenden wir uns nun zu der vorliegenden
»Sammlung selbst!"

»Unangenehm ist es uns gewesen, in beiden
»Heften nur sehr wenige von den ächten alten
»Chorälen zu finden. Wiewohl wir nicht wissen,
»wie viele Hefte diesen nachfolgen werden, so
»läßt uns doch das geringe Verhältniß dieser
»letztern Melodien gegen die neuen besorgen, daß
»gar manches herrliche alte Stück übergangen
»werden dürfte. Möge diese unsere Besorgniß
»doch ungegründet seyn! Vielleicht zwar be-
»schränkt den Herausgeber das Gesangbuch, zu
»welchem er diese Sammlung veranstaltet; allein
»es konnte doch zu dem Liede »Auf ewig ist
»»der Herr mein Theil" die unvergleich-
»liche Melodie von »Ein' feste Burg ist
»»unser Gott", zu, »Gott, mein Gott,
»»dir will ich singen" die Melodie von
»»Sollt' ich meinem Gott nicht singen"

»zu

»zu »Auf Gott und nicht auf meinen
»»Rath" die ihm ganz entsprechende Melodie
»von »Was Gott thut, das ist wohlge=
»»than", u. a. m., nach welchen jene Lieder
»gedichtet sind, gegeben werden. Wir finden
»auch, wir wissen nicht, warum, die Melodie
»von »Sey Lob und Ehr dem höchsten
»»Gut" von dem durch Klopstock veränderten
»Originalliede zu dem Cramerschen »Der Herr
»»ist Gott und keiner mehr" verlegt.
»Ja, die elegische Melodie von »An Wasser=
»»flüssen Babylon" ist einem Lobliede ge=
»geben. Wir finden ferner die alten Melodien
»nicht authentisch (so weit Authentie jetzt noch
»historisch und ästhetisch möglich ist) gegeben.
»So beginnt »Sey Lob und Ehr' dem
»»höchsten Gut" in der Tonica, statt in
»der Dominante; auch heißt der Schluß der
»vorletzten und die ganze letzte Zeile hier ganz
»anders, als sie eigentlich heißt, welches auch
»der Fall ist in den beiden letzten Zeilen der Me=
»lodie »Mach's mit mir Gott nach dei=
»»ner Güt", und der letzten von »Wer nur
»den lieben Gott läßt walten." Auch
»finden sich hier und da einzelne Abweichungen
»von den Originalen."

»Die

»Die neuen Melodien sind von Joseph »Gratz, Georg Schinn, Knecht, Fr. »Otto, J. L. Kotzeluch, Michael Haydn, »Christmann, Bapt. Moralt, W. A. »Mozart, Caspar Ett, Joh. Adam Em=»mert, Mastiaux, und Amalia Prinzessin »von Preußen. Ein Theil derselben besteht aus »Figuralgesängen, von welchen mehrere, durch »Wohllaut mit Ausdruck verbunden, uns sehr »angesprochen haben, und welche wir überhaupt »für den bessern Theil der Sammlung erklären »müssen. Denn abgesehen davon, daß in den »choralmäßigen Stücken der ächte Choralgeist zu »wenig weht, und sie auch in der Form mehr »oder weniger vom choralmäßigen abweichen, so »fehlt es ihnen grossen Theils an Lebendigkeit »und Ausdruck; ja, manchmal ist über dem Stre=»ben, Monotonie zu vermeiden, der Fluß des »Gesanges verloren gegangen; bisweilen bewegt »sich der Gesang mehr in den Nebentönen, als »dem Haupttone; bisweilen wird in entlegenere »Töne ausgewichen. Doch findet sich auf der »andern Seite wieder, wir sind weit entfernt, »es verschweigen zu wollen, manches geistvolle, »innige, anmuthig sich bewegende Stück.«

»Zum Beweis dessen, und daß wir dem Lo=»benswürdigen sein Lob nicht versagen mögen,

»ste=

»stehen hier zwei Stücke, mit zum Theil von uns
»veränderter Harmonie und Stimmvertheilung,
»um ihre Wirkung noch zu heben.“

* Hier folgen zwei Melodien von Gratz und Knecht, mit der angeblich verbesserten Harmonie des Rezensenten. Dahingegen liefern am Ende dieser Schrift als Beilage zwei litographisch besonders abgedruckte Notenbeispiele Tab. I. und Tab. II. die Behandlung zweier verschiedener Harmonisten mit obiger Rezensenten-Arbeit verglichen.

»Was die Harmonie betrifft, so müssen wir
»leider sagen, daß sie oft nicht allein ästhethisch
»besser seyn könnte, sondern nicht selten auch tech-
»nisch falsch ist. Es sind uns aufgestoßen: die
»Fortschreitung in die übermäßige 4 und große
»7, die kleine 7 aufwärts gehend, der Dreiklang
»und Septimenaccord ohne 3, der Leitton nicht
»aufgelößt, frei eintretende Dissonanz, die vor-
»bereitet werden muß, die 9 in einem nicht er-
»laubten Falle nicht über ihrem Grundtone auf-
»gelößt, die Folge zweier einen Triton ausfül-
»lenden Terzen, wo sie gut vermieden werden
»konnte, Querstände, und unerlaubte, verdeckte
»Oktaven und Quinten. In ästethischer Hinsicht
»müssen wir tadeln: den so häufigen Gebrauch
»des $\frac{4}{3}$ und $\frac{6}{4}$ Acc., den häufigen Nichtgebrauch
»der getheilten Begleitung und der Gegenbewe-

»gung,

»gung, die häufig unnöthige Verdopplung der »Terz des Dreiklangs und des Grundtons des »6ten Acc., den öftern Gebrauch zweier Accorde »auf eine Sylbe statt eines bloßen Durchgangs »in der Melodie, den öftern Gebrauch eines »fünften Tons an einzelnen Stellen, überhaupt »den Mangel an sorgfältiger Bearbeitung der »Mittelstimmen, auch den bisweilen sich findenden «Mangel an Mannigfaltigkeit der Harmonie, »wo diese wohl in größerm oder geringerm Grade »statt haben könnte.”

II.

Noten des Herausgebers.

1.

Meine Sammlung führt den Titel: »Vollständige Sammlung der besten alten und neuen Melodien zum allgemeinen Gebrauche bei öffentlichen Gottesverehrungen, nach Anleitung des katholischen Gesangbuches.

Der anonyme Rezensent verwandelt diesen Titel in eine Sammlung von alten und neuen Choral-Melodien.

2.

Nach dieser unredlichen Metamorphose eröffnet Rezensent sein hochpeinliches Halsgericht mit einem strengen Bannfluche über das jetzige und künftige Menschengeschlecht: »die Zeit der ächten Choral-Komposition," sagt er, »ist »schon lange vorüber." —

Zur Ehre der Menschheit muß ich hier ausdrücklich das Gegentheil behaupten. Nein, die Zeit der ächten Choral-Komposition ist eben so wenig vorüber, als die Zeit der Poesie, der Mahlerei und anderer schönen Künste, die weder an ein Jahrhundert, noch an eine gewisse Nation gebunden sind, sondern aus jedem Klima, aus jedem Zeitalter, sogar aus dem Schoose der Barbarei selbst wieder empor blühen, so lange Religion, Natur und Genie wirksam bleiben.

3.

Der Herr Rezensent besiegelt seinen Bannfluch mit dem wichtigen Grunde: »wir können »nicht umhin, es zu sagen.”

Zu wissen ist, daß in der modernen Kunst- und Kraft-Sprache des neuen Jahrhunderts das Wort wir keine Gesellschaft von zwei oder mehreren Personen bezeichne, sondern blos ein Paar schreibselige oder schlagfertige Hände, die gewöhnlich von Hunger oder Eitelkeit eines unbedeutenden, oft sehr unwissenden Authors in Bewegung gesetzt werden.

Uebrigens kann ich nicht umhin, meine Sammlung ohne Rücksicht auf den ergangenen Orakelspruch fortzusetzen. — Das dritte Heft ist bereits erschienen, und das vierte, ist wirklich unter der

 Presse.

Presse. Sie entsprechen der Ankündigung eben so genau, wie die ersten beiden Hefte. Sie enthalten ebenfalls alte und neue Kirchen-Gesänge, nebst verschiedenen Chorälen voll Geist, Kraft, Anmuth und Würde, welche nicht blos die Form, sondern auch das Wesen des Chorals haben.

4.

»Augenscheinlich", fährt der Herr Rezensent fort, »haben die allgemeinen und »besondern gottesdienstlichen Uebun»gen mit dem Fortgange der Zeit im»mer mehr von der ihnen gebührenden »Hochschätzung und Achtung verloren."

Diese grobe Beschuldigung mag bei einem großen Theile der Protestanten in Nord-Deutschland wahr seyn. Die Ursachen einer so traurigen Erscheinung sind auch nicht schwer zu finden. »Ich irre mich entweder sehr", schreibt Klopstock in der Vorrede zu seinen geistlichen Liedern, »oder eine von den Haupt-Ursa»chen davon ist die Niedrigkeit und »Schwäche einiger unserer eingeführ»ten Lieder. Dazu kömmt noch, daß »die guten Lieder, die wir haben, an »vielen Orten seltner, als die andern, »gesungen werden. Ich will gar nichts

»davon

»davon erwähnen, daß die Musik der »Instrumente, diese rührende Gefähr»tin des Singens, bei unserm Gottes»dienste schweigt. Denn man wird doch »einen gewissen Lerm, der mit dem »Geschrei eines Chors, in vielen un»serer Kirchen, ohne den geringsten »Anstand und ohne Feierlichkeit bis»weilen entsteht, nicht Musik nennen »wollen.“ Eine zweite Haupt-Ursache liegt ausser dem Gebiete der Tonkunst. Sie ist unstreitig eine Wirkung des Fanatismus, womit viele neuere Lehrer und Prediger sich leider bemühen, die Bibel zu einem philosophischen Lehrbuche, die heilige Offenbarung zu einer poetischen Mythologie, die Kirche zu einer profanen Schule umzustalten. — Mit prophetischem Geiste bemerkt der ehrwürdige Bischof Franz von Sales: »eine Religion ohne Opfer; eine Dog»matik ohne Infallibilität; eine Kir»che, die kein sichtbares Oberhaupt »hat; eine protestirende, oder negative »Konfession trägt den Keim ihres Ver»falls in sich selbst.“ —

Wirft man hingegen einen Blick auf die gottesdienstlichen Versammlungen der Brüdergemeinden in Sachsen, Mähren ꝛc., so wird man sich

leicht überzeugen, daß der unbedingte Vorwurf des Rezensenten nicht auf alle Protestanten anwendbar sey.

In den katholischen Kirchen wird der öffentliche Gottesdienst noch immer mit dem nämlichen Eifer, Anstand, Ernst, Ehrfurcht, Andacht und Innigkeit gefeiert, wie von jeher. Täglich strömt das Volk zu den Altären des Herrn, und findet in der öffentlichen Anbetung eine eben so reiche, als unversiegbare Quelle des Trostes, des Segens, der heiligsten Entzückung und des frömmsten Lebens. — In den höheren Ständen giebt es ebenfalls nur wenige ungebildete Thoren, die sich der öffentlichen Gottesverehrung entziehen, und alles Heilige mit stolzem Wahne verachten.

5.

Das Nämliche gilt unläugbar auch von den neueren katholischen Kirchen-Komponisten, welche noch immer unermüdet fortfahren, ihre Kompositionen mit derselben Wärme und Innigkeit zu bearbeiten, als ihre Vorgänger. — Die musikalische Zeitung selbst erzählt im nämlichen Stücke No. 15. mehrere Beweise meiner Behauptung. Sie rühmt Seite 257 die im Jahre 1784 zu München komponirte große Messe vom Abt Vogler nicht nur im allgemeinen, sondern zeichnet be-

sonders

sonders das feierliche, würdevolle Kyrie, das feurige Gloria, und das sanfte, andächtige Credo aus. — Eben so merkwürdig ist, was Seite 258 über Beethoven und dessen Oratorium, Christus am Oelberge, bemerkt wird.

Wenn die neueren protestantischen Komponisten ohne Wärme und Innigkeit arbeiten, so mag die Schuld zum Theil auch in dem Texte der neuen Kirchenlieder liegen. Denn sie besingen nicht die Größe und die Herrlichkeit Gottes, nicht die Thaten Jesu, nicht die Wunder der Erlösung, nicht den Versöhner Gottes, nicht das Lamm, das würdig ist, zu nehmen Preis und Ehre. Sie enthalten nicht Dank, nicht Gebet, nicht Anbetung in Demuth und Einfalt; sondern sind gewöhnlich kalte Abhandlungen über die christliche Sittenlehre, oft mit scholastischen Ausdrücken aus der Schule eines Kant, Fichte ꝛc. ꝛc. — Wo soll der Tonkünstler den Stoff zur Begeisterung finden, wie kann er erhabene und heilige Gefühle ausdrücken, die dem unheiligen Texte fremd sind? Sailer nennt diese Gesänge Pflichten-Lytaneien.

6.

Was der Herr Rezensent mit vielem Wortgepränge von den Gesängen des 16. und 17.

Jahrhunderts sagt, verdient eine genauere Berichtigung aus historischen Gründen.

Die Klöster waren im Mittelalter die Pflanzschulen der Wissenschaften und der Tonkunst, besonders des erhabenen Choral-Gesanges. — Von ihnen erhielten Martin Luther, Ulrich Zwingli und andere sogenannte Reformatoren des sechszehnten Jahrhunderts ihren Unterhalt und ihre Bildung. Der Gebrauch, den sie von ihren Kenntnissen, vorzüglich von ihren musikalischen Fähigkeiten machten, bezeichnet ihren Karakter.

Luther war der erste, der eine Menge Spott- und Schandlieder auf den Pabst, auf die Klöster, auf seine Wohlthäter, so wie auf alle katholische Fürsten dichtete; wovon die vorzüglichsten in Seckendorfs Historia Lutheranismi abgedruckt sind. Seinem Beispiele folgten Wetzel, Gottschalck, Justus Jonas ꝛc. ꝛc. Die Melodien entlehnten sie von katholischen Kirchen-Gesängen, und liessen sie durch junge Knaben auf der Gasse absingen. — Als diese fruchtbare Quelle der Anarchie durch ein strenges Verbot des Kaisers Karls V. versiegte, verpflanzte man einen Theil derselben in die Kirche. Bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts sang man z. B. an Sonntagen vor der Predigt in den protestantischen

Reichs-

Reichsstädten, in Holland und England ein von Luther selbst verfaßtes Lied:

»Erhalt' uns, Herr, bei deinem Wort
»Und steur' des Pabst und Türken Mord,
»Die Jesum Christum deinen Sohn
»Stürzen wollen von seinem Thron!"

Der Herr Rezensent nennt diese Lieder **köstliche Gesänge, Früchte relig. Begeisterung, Ergüsse von heiligen Gefühlen ergriffener Herzen.**

Zwingli bahnte sich einen leichtern Weg und drang auf die völlige Abschaffung des Kirchen-Gesanges. Als man seinen Wünschen kein Gehör gab, erschien er persönlich vor dem Magistrate zu Zürch mit einer Bittschrift, die er im Tone einer Präfation absang, um das Unschickliche eines gesungenen Gebetes sinnlich darzustellen. Dieser pöbelhafte Witz erreichte indessen seinen Zweck eben so wenig, als die Drohungen des berüchtigten **Carlstadt** und die Interdicte der Synoden zu **Dortrecht** vom Jahre 1574 und 1578, welche die Orgel aus den Kirchen verdrängen wollten.

7.

Die Gesangbücher des 16. und 17. Jahrhunderts bestehen theils aus katholischen alten

Kir-

Kirchen-Gesängen, entweder unverändert lateinisch, oder übersetzt ins Deutsche, theils aus neuen gereimten Liedern, wovon einige halb deutsch, halb lateinisch sind, und sich dennoch bis auf unsere Zeiten erhalten haben; z. B. in dulci Jubilo etc. etc. — Jene, vorzüglich die Hymnen des heil. Ambrosius, Augustinus, des ehrwürdigen Beda, und anderer bedürfen keiner Apologie, da sie in allen Zeiten als Meisterstücke anerkannt wurden. — Daß die letzteren ihrem Zwecke nicht entsprechen, beweisen die zahllosen Verbesserungen von Klopstock, Cramer, Lavater ꝛc. ꝛc., welche jetzt in den meisten protestantischen Staaten eingeführt werden. Von einigen derselben sagte Klopstock (loc. cit.) daß er nicht begreife, »wie »diese Männer die Kühnheit gehabt »haben, so klein und so platt von Gott »zu denken.«

Die Choralbücher jener beiden Jahrhunderte sind eben so buntfarbig, als ihre Gesangbücher. — Der Herr Rezensent behauptet zwar: »sie seyen »größtentheils Sprache gerade von diesem »oder jenem religiösen Gedanken lebhaft bewegten Gemüths.« Allein diese Vermuthung läßt sich offenbar nur auf die alten, bisher unerreichten Hymnen und Antiphonen der katholischen Kirche anwenden, wovon einige wenige

nige ohne Abänderung beibehalten wurden. Die übrigen bilden ein seltsames Gewebe. — Oft entlehnte Luther die Melodien aus den vorhandenen Antiphonarien, und versah sie mit deutschen Texten. So z. B. wird das oben angeführte Lied: Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort, noch bis diesen Tag nach der Melodie des bekannten Hymnus: Jesu, Corona Virginum in Aeolischer Tonart gesungen; obschon das Metrum von dem Dichter vernachläßigt ist, und also der Rhythmus nothwendig mißhandelt werden muß. Eben so ist die Melodie: Nun freut euch, lieben Christeng'mein, nichts mehr und nichts weniger, als der uralte Hymnus: Fortem Virili pectore. Selbst die Krone aller Choral-Kompositionen jener Zeit, Ein' feste Burg ist unser Gott, ist von dem Hymnus an Aposteltagen: Exultet coelum Laudibus nur darin verschieden, daß sie mit zwei Intervallen bereichert ist, um das Metrum zu ergänzen. Mehrere Beispiele solcher Plagiate werde ich seiner Zeit in der Geschichte des Kirchen-Gesanges historisch nachweisen. Daß Luther als Erfinder dieser Melodien angegeben wird, ist übrigens nicht seine Schuld, sondern fällt lediglich der Unwissenheit seiner Schüler und Nachkommen zur Last. — Die Melodien, welche Luther, Walther, Selneccer,

neccer, Burk ꝛc. ꝛc. neu komponirten, sind ebenfalls nicht ganz Original, sondern großentheils aus Reminiszenzen zusammengesetzt, die dem Kenner des katholischen Choral-Gesanges sich beim ersten Blicke entfalten. Man vergleiche z. B. das Lied: Es woll' uns Gott genådig seyn mit der Antiphone: Stabat ad Lignum Crucis. — Das Lied: Ach, Gott vom Himmel sieh darein mit dem Hymnus: O Sol Salutis, intimis. — Das Lied: Wach auf, mein Herz und singe mit dem Invitatorio octavi Toni etc. etc. etc.

8.

Der Herr Rezensent versichert uns ferner: »Die Gesånge des 16. und 17. Jahrhunderts »bewegen sich fast alle in den charakter»vollen Tonleitern der Alten." Auch diese Aussage ist historisch falsch. Aus jedem alten und neuen Choralbuche kann man sich augenscheinlich überzeugen, daß die weit größere Hälfte jener Gesånge sich auf unser heutiges Tonsystem gründet.

Dabei kann ich hier nicht verschweigen, daß viele dieser hochgepriesenen Gesånge leer, matt, gemein, ohne Geist und Leben, mithin ihrer Bestimmung unwerth sind. Die allgemeine musika-

lische

lische Zeitung (von 1807 No. 28. Seite 439) klagt laut über das Ungefällige dieser Melodien, und nennt einige derselben abgeschmackt. Klamer Wilhelm Frantz entschuldigt sich in der Vorrede seines zu Halberstadt 1811 erschienenen Choralbuches: »er habe wohl fünfzig »der alten bekannten Choral-Melo- »dien absichtlich weggelassen, weil »sie theils charakterlos, theils ohne »Choral-Würde, theils nicht natürlich »und faßlich, theils voll Monotonie »sind.“ — Dennoch befinden sich unter den beibehaltenen Melodien noch mehrere, die Vogler in seinem Choral-Systeme für profan erklärt. Z. B. Freu dich sehr, o meine Seele! — Wie schön leucht uns der Morgenstern! rc. rc. rc. — Die Melodie: Nun ruhen alle Wälder ist von dem kaiserlichen Kapellmeister Heinrich Isaac komponirt; er schrieb sie aber für das Lied: Inspruck, ich muß dich lassen. Jetzt singt man nach dieser Melodie: Wer zählt der Engel Heere! oder: O Welt, sieh hier dein Leben Am Stamm' des Kreutzes schweben!!

Ich will nichts von den technischen Mißgriffen sagen, womit die Harmonie in jenen rauhen Zeiten sehr oft entstellt wurde. Die einzige

Be-

Bemerkung muß ich noch beisetzen, daß jene so sehr gerühmten Komponisten mit den Tonleitern der Alten nicht so innig vertraut waren, um sie als Muster und Lehrer für alle künftigen Zeiten aufstellen zu können. Man preiset z. B. Luthers Einsicht in die Choral-Lehre. Aber hat nicht Vogler in seinem Choral-Sisteme bewiesen, daß der nämliche Choral, den Luther selbst für phrygische Tonart E moll angab, nicht unter die sechs bekannten griechischen Tonarten gereiht werden könne? Mußte er nicht die siebente Tonart erst ausfinden, die gemischte, die der phrygischen am nächsten kommt, und sie gleich der, mit der lydischen verwandten, die mixolydisch heißt, eben so mixophrygisch nennen: H ohne Kreuz, die verwandteste von E ohne Kreuz?

9.

Diese Erläuterungen scheinen mir hinreichend zu seyn, um die ungegründete Anmaßung des Herrn Rezensenten, womit er die Versuche des 16. und 17. Jahrhunderts auf Kosten der späteren Künstler erhebt, in ihre gebührende Schranken zurückzuweisen.

Die Vergleichung des Chorals mit der Bibel ist vollends ungereimt und eines Christen unwürdig. Denn erstens ist der biblische Ausspruch jedem Christen heilig, und in der geistlichen Rede ent-

schei-

scheidend, weil er die Sprache des heiligen Geistes, weil er Gottes Wort ist, und also alle Beweise, Worte und Empfindungen eines menschlichen Redners überwiegt. In der Musik hingegen giebt es keine Authorität. Genie, Geschmack und Studium sind hier die einzigen Wegweiser. Zweitens ist jede Uebersetzung der Bibel herzergreifend, wenn sie getreu ist; was nun freilich viele hochkünstliche neue Uebersetzungen z. B. eines D. Karl Friedrich Barth, D. Heinrich Eberhard Paulus und anderer philologischen Seiltänzer nicht sind. — Was aber die alterthümlichen körnigen Worte betrifft, so sagt Paulus zu den Korinthern: »ich bin nicht mit hohen »Worten zu euch gekommen.« Kraft und Salbung liegen wohl nicht in der Sprache. Litera occidit, spiritus autem vivificat. — Es bedarf übrigens noch kaum einer Erwähnung, daß eine gute Uebersetzung und eine musikalische Komposition nach ganz entgegengesetzten Prinzipien verfahren. Jene erhält ihre Vollkommenheit durch die genaueste Uebereinstimmung mit dem Originale. Der melodische Tonsetzer hingegen kann nur dann auf Originalität und Genie Anspruch machen, wenn er seinen Gesang selbst dichtet, und neu erfindet. — Gott bewahre seine heilige Kirche vor allen Dichtungen der modernen Exegese!

10.

10.

Der Herr Rezensent äußert endlich mit affektirter Bescheidenheit die Vermuthung: daß die so große Steigerung und Verfeinerung der Musik im vorigen und gegenwärtigen Jahrhundert dem neueren Choral-Komponisten unmöglich mache, seinen Melodien Kraft und Salbung zu geben.

Diese Vermuthung wird jedoch durch Thatsachen sichtbar wiederlegt. Händels Chöre bleiben immer ein ehrwürdiges Denkmal des musikalischen Pathos. Wer wird den Gradualen, Hymnen und Antiphonen von Michael Haydn Geschmack, Salbung, Würde und Andacht absprechen? Welcher Choral-Komponist des sechszehnten Jahrhunderts ist so reich an kraftvoller Harmonie, als Voglers Choral-Vesper, sein Miserere, seine Hymnen: O salutaris Hostia, Deus charitas, seine neueste Fasten-Messe ꝛc. ꝛc.? Gesteht der Herr Rezensent nicht selbst, daß mehrere neue Chorallieder von Gratz und Knecht geistvoll, innig und anmuthig seyen? Bemerkt die Rezension nicht ausdrücklich, daß auch in den gegenwärtigen Tonleitern Treffliches erzeugt werden kann? Wenn sich endlich nicht verkennen läßt, daß die Musik in den neueren Zeiten wenigstens an Umfang gewonnen hat, so ist es zuverläßig nicht ihre Schuld, daß die Zahl der gebil-

deten,

deten, geschmackvollen und geistigen Tonsetzer nicht größer wird.

In jeder Rücksicht ist also die kühne Aussage des Herrn Rezensenten, als ob die Zeit der ächten Choral-Komposition und des Kirchengesanges geschlossen sey, völlig falsch und grundlos.

11.

Uebrigens bin ich weit entfernt, behaupten zu wollen; daß unter den Choral-Kompositionen des 16 und 17 Jahrhunderts sowohl überhaupt, als besonders unter den Protestanten keine edle, erhabene und vortreffliche Gesänge zu finden seyen. Zu allen Zeiten werden die berühmten Namen eines Iohann Peter Praenestinus, Gregorio Allegri, Orlando de Lasso, ꝛc. und anderer katholischen Komponisten jener Zeit dem Tonkünstler ehrwürdig seyn. — Den protestantischen Komponisten aus derselben Epoche glaube ich meine Achtung nicht schicklicher bezeigen zu können, als wenn ich ihre Lieder in meine Sammlung aufnehme.

Aber wiederholen muß ich hier als Resultat der oben bewiesenen Wahrheiten: a) Jedes Jahrhundert hat seine Meister und seine Talente, die das Heiligthum der Kunst mit tonreichem Griffel berühren, und sich gewöhnlich ihren eigenen Weg bahnen. — b) Die guten Choral-Kompositionen sind im 16. Jahrhundert eben so selten, als im

18.

18., und werden auch künftig seltene Erscheinungen bleiben, weil es mehr Genie und Kunst fodert, einen kraftvollen Choral zu setzen, als die Verfertigung eines Konzertes, einer Bravour-Arie, selbst einer Symphonie ꝛc; und weil die Menge der gewöhnlichen Tonsetzer den Götzen der Zeit immer mehr fröhnen wird, als dem guten Geschmacke. — c) Die Chorallieder haben mit den profanen Volksgesängen einerlei Schicksal. Die Zahl der guten Volkslieder ist immer sehr gering; weil Anmuth und Karakter, Einfalt und Mannigfaltigkeit sehr schwer zu vereinigen sind. Der große Haufe schenkt aber gewöhnlich den schlechten Kompositionen seinen Beifall, und nimmt von den besseren nicht die mindeste Notiz. Man erinnere sich an das in unserm deutschen Vaterlande so allgemein verbreitete Lied: »Freut euch des Lebens ꝛc.« d) Die Trägheit vieler Gemeinden, die unvermeidlichen Hindernisse bei Einführung neuer Kirchengesänge, die natürliche Gewohnheit, das zu loben, was man von früher Jugend an loben hörte, erklären hinreichend; warum viele schlechte Melodien des 16. und 17. Jahrhunderts auch jetzt noch beibehalten, und oft von solchen Männern in Schutz genommen werden, die der Parteigeist sonst nicht ergriffen zu haben scheint. — e) Zum Schlusse kann ich mich

nicht

nicht enthalten, kurz zu sagen: Alle protestantischen Komponisten des 16. und 17. Jahrhunderts wiegen den Schaden nicht auf, den Luther durch die Verwandlung der Psalmen in gemeine Reimlein, durch die Entkleidung der Liturgie von aller Feierlichkeit, durch die Zerstörung der wohlthätigsten Institute ꝛc. sowohl dem Kirchengesange oder der Tonkunst, als dem Kultus selbst veranlaßt hat. Seine Schüler und Anhänger fühlten bald das Bedürfniß eines Surrogats, und erlaubten sich neue Formen, waren aber nicht immer glücklich dabei. »Mit der Einführung geistlicher Kantaten,« (erzählt Sulzers allgemeine Theorie der schönen Künste B. 3. S. 20.) »haben sich »auch die Recitative und Arien in der Kirchen»musik eingefunden. In einigen protestantischen »Kirchen Deutschlands ist man sogar auf den ab»geschmackten Einfall gekommen, die Kirchenmu»sik bisweilen dramatisch zu machen. Man hat »Oratorien, wie kleine Opern, wo Recitative, »Arien und Duette nach Opernart beständig un»tereinander abwechseln, so daß eine Handlung »von verschiedenen Personen vorgestellt wird.«

12.

Der Herr Rezensent glaubt: »die neueren »katholischen Choral-Komponisten »seyen von dem ächten Choralwesen noch

»weiter abgewichen, als die protestan-
»tischen.«

Aehnliche Träume herrschen in Norddeutschland schon lange. Vor 13 Jahren behauptete man sogar gegen Vogler: daß kein Katholik Choralspielen, vielweniger komponiren könne. Vogler antwortete und versprach, noch vor dem Anfange des 19ten Jahrhunderts zu beweisen, daß der größte Organist unter den Protestanten, (nach Herrn Kapellmeisters Reichardt Ausspruch, der größte Harmonist seiner Zeit und aller Zeiten) nicht gewußt habe, was Choral sey. Er versprach und hielt Wort. Er fieng damit an, daß er die chronologische Lehre von den griechischen Tonarten, die Art, eine ächte Choral-Melodie zu erfinden, und sie karakteristisch zu accompagniren rc. zu einem Sisteme erhob. Ausgerüstet mit einer solchen Theorie, die bisher noch niemand geahndet hatte, stellte er Vergleichungen an, lies Johann Sebastian Bachs Behandlung auf einer Seite abdrucken, und nachdem er hier die auffallendsten Fehler gerügt hatte, lieferte er seine Umarbeitung und Verbesserung der Choral-Begleitung auf der anderen Seite. Sowohl gegen Bach, als gegen Graun bewies er unwidersprechlich, daß in ihrer Choral-Begleitung zu der ächt-griechischen Melodie: O Haupt voll Blut und

Wun-

Wunden rc. nicht ein einziges Mal der Hauptton, das weiche E (ohne Vorzeichnung eines Kreuzes) vorkomme, daß beyde sich in der Tonart völlig vergriffen hätten, daß statt der phrygischen Tonart, E mol, die jonische Tonart, C dur, durchaus darin herrsche u. s. w. — Eben so bewies Vogler sistematisch, wie Davids Decachordon, der Psalter zu 10 Saiten eingestimmt gewesen. — Ferner sind im Jahre 1810 zwölf Choral-Begleitungen von Johann Sebastian Bach, die sein Sohn Karl Philipp Emanuel Bach als Muster eines fliessenden Gesanges aufzustellen pflegte, bei Kühnel zu Leipzig erschienen; wo wieder alle Bachische Fehler sowohl, als ihre Rüge und Voglers Verbesserung von einem Schüler des Letztern, Herrn Karl Maria von Weber, ans Licht gestellt waren. — Wer hat es bisher gewagt, Voglers theoretische Kritik und praktische Verbesserung zu tadeln? Wer widerlegte seine Gründe? Wer verbesserte seine Arbeiten?

13.

»Die katholischen Choräle«, fährt der Herr Rezensent fort, »nähern sich noch mehr »dem Figural-Gesange, sind es zum »Theil selbst«.

Diese Aeusserung ist ein neuer Beweis, wie verschieden die menschlichen Ansichten sind. J. J.

Roußeau, dem Niemand tiefe Einsichten in der Tonkunst versagen, und Niemand blinde Parteilichkeit für den Katholizismus zumuthen kann, sagt in seinem Dictionaire de Musique, Art. plain. chant. »Kenner finden in dem Choral, »den die Priester in der römischen Kirche, so wie »alles, was zum äusserlichen des Gottesdienstes »gehöret, in seinem ursprünglichen Charakter er»halten haben, höchst schätzbare Ueberbleibsel des »alten Gesanges und seiner verschiedenen Tonar»ten, so weit es möglich war, sie ohne Takt und »Rhythmus, und blos in dem diatonischen Klang»geschlechte zu erhalten. Das wahre diatonische »Geschlecht hat sich nur in diesen Chorälen in »seiner Reinigkeit erhalten, und die verschiedenen »Tonarten der Alten haben darin noch ihre bei»den Hauptabzeichen, davon das eine von der To»nika, oder dem Hauptone, woraus der Gesang »geht, das andere von der Lage der halben Töne »hergenommen ist«.

Geschichte und Erfahrung bestätigen Roußeaus Urtheil. Niemand war von jeher eifersüchtiger für die Reinheit des Choralgesanges, niemand thätiger zur Entfernung aller fremdartigen Zusätze, als die römische Kirche. »Musica, »heißt es in der Extravag. de vita et honestate »clericorum C. Docta; debet esse hone-

»sta

»sta, non debet deformare cantum »planum«. Als im 16ten Jahrhundert die Kunst der Fugen und Kontrapunktisten bei den Kirchenmusiken auf das höchste gestiegen war, und die edle Einfalt des Kirchengesanges zu verdrängen drohte, auch den Text auf eine beinahe lächerliche Art mißhandelte, fand sich der Pabst Marzellus II. bewogen, die Kirchenmusik durchaus abzuschaffen. Ehe aber die Entscheidung nach den gewöhnlichen Formen erfolgte, bat Palestrina, der damals erst 26 Jahre alt war, Seine Heiligkeit, ihm noch vorher zu erlauben, daß eine Messe, welche er in dem wahren Kirchenstile gesetzt habe, in seiner Gegenwart aufgeführt würde. Nach Gewährung dieser Bitte führte er am Oster-Sonntage 1555. die berühmte sechsstimmige Messe auf, welche papae Marcelli genannt wird, und so vielen Beifall erhielt, daß der Pabst dadurch gänzlich ausgesöhnt, die Kirchenmusik beim Gottesdienste wieder bestätigte. Das miserere des berühmten Tomaso Baj ist die einzige neuere Komposition, welche die Ehre gehabt hat, in die päbstliche Kapelle eingeführt zu werden. Es ist bekannt, daß diese berühmten Meister der Simplizität als der wesentlichsten Eigenschaft des Kirchengesanges oft sogar die Melodie oder Modulation aufopferten. Als Pius VI. am 5. May

1782 dem Pontifikal-Amte in der Domkirche zu Augsburg assistirte, gestattete er keine andere Musik, als den monodischen Choralgesang der Messe: Statuit mit Begleitung der Orgel. — Die Antiphonen, Responsorien und Hymnen für das Fest S. S. Cordis Jesu, gehören unter die neuesten Choral-Gesänge, welche in das Officium der gesamten Kirche aufgenommen wurden, weichen aber eben so wenig von dem Karakter und dem Geiste des älteren Choral-Gesanges ab, als die für dieses Fest angeordnete Messe. — Die sogenannten Feste ex indulto, welche in einigen Königreichen als Patrozinien, oder Titularfeste besonders gefeiert werden, erhalten von der Congregatio Rituum keine Bewilligung, bis nicht auch die dazu bestimmten Gesänge nach den strengsten Formen revidirt, und von profanen Modulationen rein sind.

14.

Der figurirte Kirchengesang war in der katholischen Kirche nie herrschend, sondern nur geduldet. Musica figuralis, sagt Meinrad Spies in seinem vortrefflichen musikalischen Traktate (S. 70) Cantui chorali famulatur, et se totam cum omnibus suis Instrumentis accomodat. Nunquam tamen cantus hic praecel-

sus

sus ita humiliari et dejici potuit, ut penes se figuralem appetierit, ita nimirum se ipso plenus, se ipso contentus. In vielen Diözesen, z. B. zu Köln, zu Lyon ꝛc. fand die Figural-Musik nie Eingang. Im Advent, in der Fasten und besonders in der Charwoche ist sie ohnehin in allen katholischen Bistümern unbedingt verboten. — Da die Auswüchse der üppigen Figural-Musik besonders bei der modernen Anhäufung der Instrumente zahlreicher und auffallender sind, so fehlt es auch in dieser Rücksicht nicht an Beschränkungen, Warnungen und Strafgesetzen zur Entfernung des leicht möglichen Mißbrauches; welche bei Martin Gerbert (Fürst-Abt zu St. Blasius) in seinem klassischen Werke de cantu et Musica sacra T. II. zu finden sind. — Die katholischen Kirchen-Vorsteher versäumten auch in den neuesten Zeiten keine Gelegenheit, unsern Sängern und Komponisten den erhabenen Zweck des Kirchen-Gesanges mit Nachdruck zu empfehlen, den der heilige Isidor in seinem Buche de divinis Officiis so schön ausdrückt: ut, qui verbis non compunguntur, suavitate modulaminis moveantur. Man lese die Hirtenbriefe des Erzbischofes Max Friedrich von Köln, (1780) des Kurfürsten Klemens Wenzeslaus für das Bistum Augsburg, (1782 und 1786) des Erzbischofes, Hieroni-

nimus von Salzburg, (1784), des Bischofes Heinrich von Fulda, (1778) ꝛc.

Ich will nicht läugnen, daß es unter den Katholiken in unseren Zeiten, so wie in allen Jahrhunderten, entartete Tonkünstler giebt, welche ihre profanen, theatralischen, skandalösen Kompositionen in die heiligen Hallen unserer Tempel einzudrängen streben. Wagt man es doch jetzt ohne Schaam, die stillen Empfindungen der Andacht und den heiligen Gesang mit einer vollen Janitscharen-Musik zu unterbrechen!! — Und was soll ich von den unmündigen Knaben sagen, die uns ihre gemeinen, platten, elenden Gassenlieder nicht nur als musikalische Kompositionen anrühmen, sondern gar über den Choral erheben, und als Kirchen-Gesänge aufdringen wollen? Wahrlich, der deutsche Kirchengesang hätte in Süddeutschland kein wichtigeres Hinderniß finden können, als diese »Auswahl heiliger Gesänge« (München 1804) diese Melodien zum nenen Gesangbuch bei den Gottes-Verehrungen der katholischen Kirchen (Tübingen 1808).

Die geistlichen Oberhirten der katholischen Kirche sind hingegen auch in den neuesten Zeiten weit entfernt, Mißbräuche zu dulden oder zu billigen. Der fromme Bischof Franz Ludwig von Würzburg, ein großer Kenner und Beförderer der Tonkunst,

kunst, verbannte 1789 alle wollüstigen und unanständigen Kompositionen über die Psalmen, und ließ dagegen an den höchsten Festtagen Voglers Choral-Vesper mit der größten Pracht aufführen. Noch jetzt wird diese Kirchen-Musik in der Domkirche zu Würzburg auf zwei weit von einander entlegenen Musik-Chören, deren einer blos von Männern, der andere aber von Knaben-Stimmen sehr zahlreich besetzt ist, rein nach dem Ausdrucke des ältesten Kirchen-Gesanges antiphonirt vorgetragen.

Es ist bekannt, daß der um die Tonkunst so hoch verdiente Joseph Haydn seiner Laune nicht immer widerstehen konnte. In vielen seiner Kirchen-Kompositionen herrscht nicht der heilige Ernst, der dem Tempel des Herrn gebührt, sondern ein komischer, profaner Witz. Man darf, indem man hundert anstößige Stellen verschweigt, nur ein gewisses Agnus Dei berühren, wo das Herz-Klopfen mit der Pauke geschildert ist. — Hingegen erschien auch bald das strenge Verbot des Fürst-Erzbischofes von Wien (Sigmund Grafen von Hohenwarth) und so sehr sich die enthusiastischen Verehrer des großen Haydn dagegen sträubten, so durfte doch zu Wien, besonders in der St. Peterskirche, wo das Unwesen

am

am meisten spukte, keine Messe mehr von Joseph Haydn aufgeführt werden *).

15.

Das vierstimmige Lied: Auferstehn, ja auferstehn, von Carl Heinrich Graun, ward in meine Sammlung unverändert aufgenommen, weil die Melodie voll Würde und Anmuth ist, weil sie durch alle mit derselben vorgenommenen Veränderungen, (jene der musikalischen Zeitung von 1807, No. 28., Seite 440 nicht ausgenommen) nie gewonnen, sondern verloren hat, und weil es überhaupt um das jetzt unter den Tonkünstlern so beliebte Arrangiren oder Subtrahiren eine sehr mißliche Sache ist. —

In=

*) Im Jahre 1738 reiste Kurfürst Carl Albert von Baiern nach Wien, nahm seinen Liebling den Kapellmeister Johann Porta mit sich, und führte ihn Carl VI. vor. Der Kaiser fragte diesen großen musikalischen Aszeten: „nun, wie gefällt ihm „die heutige Messe meines Kapellmei=„sters Caldara?" Ja, erwiederte der gerade Mann: es waren sehr schöne Menuette darin. — Gäbe es doch mehrere Porta, die ein so schlichtes und rechtliches Urtheil über den, dem Hause Gottes ganz fremden Kammer = Konzert = und Theaterstil aussprechen möchten!

Indessen hat noch Niemand, meines Wissens, den Einfall gehabt, diesen durchaus figurirten Gesang für einen Choral auszugeben. Daß aber schöne Figural-Gesänge von meiner Sammlung nicht ausgeschlossen sind, sagen die Ankündigung und der von dem Herrn Rezensenten vermehrte Titel.

Der Herr Rezensent verschweigt hier wohl mit Fleiß, daß im zweiten Hefte drei Melodien für das nämliche Lied abgedruckt sind. Die erste von Johann Friedrich Christmann ist leichtfaßlich und edel; die zweite von Justin Heinrich Knecht erhaben und feierlich; beide im ächten Kirchenstile. Die dritte ist der oben angezeigte vierstimmige Figural-Gesang von Graun, der offenbar geübtere Sänger fodert, und also nur bei besonderen Veranlassungen anwendbar seyn kann. Zu dieser Vervielfältigung der Melodien glaubte ich in dem Texte des Dichters eine unverkennbare Auffoderung zu finden. Klopstock behandelt in diesem Liede eine der wichtigsten Grundwahrheiten unserer heiligen Religion, mit hoher Begeisterung und in der ihm eigenen Sprache. Das Lied wird daher schicklich am Sonntage als dem Festtage der Unsterblichkeit von der ganzen Gemeinde gesungen. Es ist zweitens brauchbar für die Schule nach dem Religions-Unter-

richte.

richte. Drittens eignet der Text sich zu einem schönen Grabgesange. Sollte die dreifache Behandlung des vortrefflichen Textes dem Herrn Rezensenten nicht genügen, so steht es ihm völlig frei, das Lied nach der karakterlosen Melodie: Jesus Christus, unser Heiland, der den Tod ꝛc. aus dem 16. Jahrhundert zu singen.

16.

Der andere dem Herrn Rezensenten anstößige Chor befindet sich im zweiten Hefte meiner Sammlung Seite 67. — Dieser vierstimmige Figural-Gesang von Joseph Gratz steht hier ebenfalls ganz an seinem Platze. Denn erstens ist dieser Gesang eine bloße Einleitung zu der unmittelbar einfallenden Psalmodie der Gemeinde, welche im strengsten Choralstile, nämlich im 8ten Kirchen-Tone gesungen wird. Diese Abwechslung erhebt die Feierlichkeit des Psalmes; denn sie löset die stille und frohe Rührung des Chors in den lauten Dank der Gemeinde auf. — Die homogene Mannigfaltigkeit dieses einfachen Gesanges und die Wahrheit des frommen Ausdruckes ist zweitens ein Muster von edler Behandlung der Momente und von dem zweckmäßigen Gebrauche des Figural-Gesanges bei öffentlichen Gottesverehrungen. — Drittens der fliessende Gesang

dieses

dieses schönen Chores, die reine Harmonie, die sorgfältige Bearbeitung der Mittelstimmen ist ein deutlicher Beweis, daß den neueren katholischen Komponisten die Eigenschaften eines schönen Gesanges sowohl in grammatischer, als in ästhetischer Hinsicht eben so bekannt sind, als den Protestanten in Ober- und Nieder-Sachsen.

17.

Wenn der Herr Rezensent glaubt, daß der Choral in dem Gottesdienste der katholischen Kirche ein weit geringeres Stück sey, als in dem protestantischen; so sehe ich mich genöthiget, diese schiefe Ansicht durch folgende Erläuterungen zu berichtigen:

1) Der Choral mag hebräischen Ursprunges seyn, oder erst später aus den Trümmern der griechischen Musik erstanden seyn, — wie Forkel in seiner allgemeinen Geschichte der Musik (1 B. 3. Kap. §. 90.) behauptet, — in jedem Falle hat er seinen Bau, seine Ausbildung und seine Erhaltung durch so viele Jahrhunderte ausschließlich dem Klerus der katholischen Kirche zu verdanken.

2) Der Choral ist mit der katholischen Liturgie so innig verwebt, daß die Singkunst auch jetzt noch zu den unentbehrlichen Vorbereitungs-Uebungen eines jeden künftigen Priesters gehört.

3) Der Choral begleitet den katholischen Gottesdienst in allen öffentlichen Funktionen ohne Ausnahme; wie man sich nicht nur aus dem pontificali Romano, sondern auch aus jedem Missal und aus den Ritualen aller Bistümer überzeugen kann.

4) Der Choral gehört unter die wesentlichen Karakterzeichen der katholischen Liturgie. Denn wenn auch die Kirchen-Musik im engern Sinne bei Messen, Vespern und außerordentlichen Feierlichkeiten an vielen Orten eingeführt ist, so intoniren dennoch die Bischöfe und Priester ihre Antiphonen, Hymnen, Kollekten, Präfationen und Responsorien nie anders, als im strengen Choral-Tone.

5) Der Choral-Gesang der katholischen Kirche ist endlich unter allen Nationen eben so gleichförmig, wie die Liturgie, die Ceremonien und die Sprache des Gottesdienstes.

6) Der katholische Choral-Gesang bildet also ein Ganzes, der protestantische hingegen ist ein bloßes Fragment; — jener ist Original, dieser bleibt Kopie oder Assimilation; — jener ist unverändert und gleichförmig, dieser ist biegsam unter den Formen einer jeden isolirten Provinz oder Gemeinde.

18.

Jede menschliche Arbeit hat ihre Fehler und Unvollkommenheiten. Die vorliegende Sammlung ist ebenfalls nicht frei davon, und der Herausgeber ist weit entfernt, dieselbe vertheidigen oder entschuldigen zu wollen, sondern wird sich vielmehr nach Kräften bestreben, in den künftigen Heften einen höheren Grad der Vollkommenheit zu erreichen. — Desto mehr bin ich erstaunt, unter den speziellen Einwendungen des Herrn Rezensenten keine irgend gegründete Rüge zu finden.

Denn was es mit den *ächten alten Chorälen*, welche der Herr Rezensent in den beiden Heften vermißt, für eine Beschaffenheit habe, ist oben schon hinlänglich erläutert. Zur Beruhigung des ängstlich besorgten *uns* kann ich hier noch beifügen: daß die Sammlung wenigstens aus drei Bänden, mithin aus 12 bis 15 Heften bestehen wird, wenn die ungünstigen Verhältnisse der Zeit es irgend erlauben; und daß die herrlichen alten Stücke nicht übergangen werden sollen. Im Gegentheile wird Herr Rezensent in den künftigen Heften manches alte Meisterstück finden, das bisher in keinem protestantischen Choral-Buche erschienen ist. — Das katholische Gesangbuch beschränkt den Herausgeber auf keine Art, weil es Gesänge, Psalmen und Lieder von jedem

Me-

Metrum und von dem verschiedensten Karakter enthält. Die einzige Beschränkung liegt in dem Grundsatze des Herausgebers: keine geistlose Melodie aufzunehmen, sie mag nun im 4ten oder 8ten, im 16ten oder 19ten Jahrhundert entstanden seyn.

19.

Zu dem Liede: Auf ewig ist der Herr mein Theil konnte die Melodie von Ein' feste Burg ist unser Gott nicht gegeben werden, weil beide Lieder ein verschiedenes Metrum haben. — Wenn Klopstock diese Melodie in der Aufschrift seines geistvollen Liedes citirte, so beweiset dieser Mißgriff wohl nichts anderes, als die Armuth der protestantischen Gemeinden, und die alte Wahrheit, daß große Männer auch ihre schwache Seite haben. — Uebrigens folgt Klopstock hier der allgemeinen Sitte, die in allen protestantischen Gesangbüchern herrscht. Ohne Bedenken singt man die Melodie von Te Deum laudamus am Charfreitage, und verlegt die Melodie eines Weihnachtliedes auf das Pfingstfest. — —

Für das Lied: Gott, mein Gott, dir will ich singen wählte ich eine neue Melodie von Justin Heinrich Knecht, welche der

Herr

Herr Rezensent selbst unter die geistvollen, innigen, anmuthig sich bewegenden Stücke zählt. — Dieses richtige Urtheil war auch für mich ein hinreichender Grund, dieselbe der alten Melodie von Sollt' ich meinen Gott nicht singen, von Johann Schope, vorzuziehen, besonders da die letztere mit einer so unverzeihlichen Nachläßigkeit bearbeitet ist, daß die fünfte, sechste und siebente Zeile nicht nur den nämlichen Gesang dreimal wiederholt, sondern sich nicht einmal die Mühe nimmt, auf die Verschiedenheit der End-Sylben Rücksicht zu nehmen. —

Die Melodie von Was Gott thut, das ist wohlgethan, von Sever. Gastorius, findet in meiner Sammlung keine Stelle, weil sie falsch deklamirt, und dabei so trivial ist, daß sie weder Ohr, noch Herz in Anspruch nimmt. — Das schöne Lied: Auf Gott und nicht auf meinen Rath, von Gellert, verdient eine bessere Melodie. Und wie edel ist nicht die kindliche Einfalt, die fromme Demuth, und das ruhige Vertrauen, welches den Text belebet, in dem anspruchlosen Gesange von Joseph Graz ausgedrückt? — ich bin überzeugt, der freundliche Gellert würde meine Wahl nicht tadeln, wenn er eine solche Melodie gekannt hätte. —

Die Melodie von Sey Lob und Ehr' dem höchsten Gut nennt der Herr Rezensent mit Unrecht ein Original-Lied. Denn sie ward ursprünglich für den Text: Es ist das Heil uns kommen her komponirt. — Text und Melodie sind von Paul Speratus, Bischof zu Liebmühl.

Was endlich die Melodie von An Wasserflüssen Babylon betrifft, so muß ich mich, zur Vermeidung aller weitläufigen Erklärungen, auf das neue Würtembergische Choralbuch von Christmann und Knecht (Stuttgardt 1799) beziehen, wo diese Melodie (Seite 42) für den nämlichen Text: Lobsinget Gott und betet an bestimmt ist. — Die Gründe dieses Verfahrens sind in der Vorrede zum neuen Gesangbuche der evangelischen Gemeine in Biberach, von Justin Heinrich Knecht, eben so richtig, als umständlich entwickelt. — In jedem Falle ist die Verwendung dieser feierlichen und rührenden Melodie zu einem Lobliede zweckmäßiger, als der alte Gebrauch der meisten protestantischen Städte, wo das bekannte Lied: Ein Lämmlein geht nach dieser Melodie gesungen wird.

20.

Der Herr Rezensent »findet ferner »die alten Melodien in der vorliegen-

»den

»den Sammlung nicht authentisch
»gegeben; so weit Authentie jetzt noch
»historisch und ästhetisch möglich ist.“

Ich muß hier freimüthig bekennen, daß ich mir von einer ästhetischen Authentie eben so wenig einen deutlichen Begriff machen kann, als von der indifferenten Differenz, und von den göttlichen Grobheiten der neuesten Philosophie.

Ob die Urmelodie der meisten alten Kirchen-Lieder sich aus ächten Urkunden mit historischer Evidenz und Genauigkeit ergänzen läßt, daran zweifle ich ebenfalls nicht ohne Grund. Denn wo sind die Original-Manuskripte der Komponisten zu suchen? Welche Kirche, welche Bibliothek, welche Privatsammlung besitzt die ältesten Abdrücke? Aus welchen Quellen soll man die zahllosen Varianten der protestantischen Choralbücher, vorzüglich der geschriebenen, berichtigen, beleuchten, ersetzen? Die historische Kritik wandelt hier offenbar auf finsteren Wegen. — Fr. Ludwig Gerber kannte die Schwierigkeiten eines solchen Unternehmens gründlicher, als der Herr Rezensent; indem er seine Freunde in der allgemeinen musikalischen Zeitung (vom 10. Dec. 1806, Seite 163) auffodert, ihm wenigstens ein Exemplar der beiden ersten vollständigen protestantischen Choralbücher von Hans

Walther (gedruckt zu Wittenberg 1544, bei Georg Rhaw), deren er bisher nicht habhaft werden konnte, zu verschaffen. — Und wenn man auch die Tradition *), welche in diesen Fällen

*) Voglers Reise-Diarium, das bisher noch ungedruckt ist, enthält eine Zusammenstellung von Tradition und Notirkunst, die ich nicht gern hier unbenutzt lassen wollte, weil sie eben so neu, als interessant ist. — „Tradition, (sagt er), „ist weit zuverlässiger, als Notirkunst. Welche „Mühe gab ich mir, Monate lang in Afrika, um „irgend eine Notirkunst auszuspähen! Mein Araber, Lazzoly, als Sauve-Garde vom Kaiser „von Marokko mir zur Sicherheit beigegeben, der „so viele afrikanische Melodien auswendig konnte, „und mit der viersaitigen Gittith (einem ursprünglich hebräischen Instrumente) accompagnirte, konnte keinen Aufschluß liefern. — Mein Koch, „der Jude Aaron, der nicht nur Arabisch, sondern auch spanisch, englisch, dänisch und schwedisch „sprach, war mein eigentlicher Spürhund, so lang „ich auf die Notirkunst Jagd machte. Endlich „aber entzifferte ich durch Lazzoly, doch mit „Beihülfe des Drogmann Aaron und eines berühmten muhamedanischen Tonkünstlers, der sich „selbst, ohne Rezensent zu seyn, den Meister der „Meister nannte, daß die Afrikaner unter Noten „die

Fällen oft zuverlässiger seyn mag, als die **Notirkunst**, zum Beweise einer historischen Authentie anwenden will, so bleibt das Resultat gewöhnlich Muthmaßung und Hypothese.

In=

„die **Verse** des Liedes verstehen. — Diese Be„merkung, dem Scheine nach sehr schwankend, „war beinahe die wichtigste während meiner gan„zen Entdeckungsreise, und ich abstrahirte endlich „folgenden Schluß: die Tradition ist zuverlässiger, „als die Notirkunst. Denn 1.), die Tradition ist „nicht das Werk eines einzelnen Menschen, sondern „einer ganzen Nation."

„2.) An einer einzigen Melodie lernt jeder, „nach **Lazzoly's** Bericht, wenigstens drei Mo„nate. — Menschen, die harten Begriff zum Aus„wendigbehalten haben, vergessen auch desto schwe„rer."

„3.) Wegen der Unfähigkeit, eigene Melodien „zu dichten, und eigenmächtig Surrogate zu sub„stituiren, muß man sich steif an die ersten Ein„drücke anklammern."

„4.) Wenn einer von solchen **Orechianten** „strauchelt, kann und muß ihn jeder andere zurecht „weisen."

„5.) Man hält sich sklavisch an die Verse „fest, und bei der großen Simplicität der selbst„ständigen Melodien kann sich kein Sänger von

„der

Indessen, so interessant diese Authentie der alten Melodien für die Geschichte der Tonkunst ist, so geht doch der Hauptzweck meiner Sammlung von einem anderen Gesichtspunkte aus; nämlich von

„der notirten Poesie trennen, noch weniger durch „melodische Auswüchse irre geführt werden."

„Dahingegen die Notirkunst

„1.) das Werk einer isolirten Abschrift,

„2.) der Eigendünkel eines bizarren Menschen „seyn kann, der sich gern selbst für die gesetzgebende „Macht erklären möchte; der daher

„3.) vom Eindrucke, den die anvertraute „Melodie seinem Gedächtnisse eingefurcht hat, bei „jedem Anlasse abweichen will, also

„4.) wenn er einmal die Vorschrift verlassen „hat, sich von Niemand wird leicht zurückbringen „lassen, weil er wünschte

„5.) die Zeichnung (Poesie) lieber seinem eigenen unterschobenen Kolorit (Gesang) anzupassen, als das mit der Zeichnung (Poesie) koäve „Kolorit (National-Gesang) unalterirt der Nachkommenschaft aufzubewahren."

„Von der, durch die Uniformität bewährten, „Authenticität mehrerer arabischer Melodien, die „ich in Afrika gesammelt hatte, fand ich in Berlin „bei einem türkischen Minister die erwünschte Gelegenheit, mich genau zu überzeugen. Ich spielte „ihm

von der praktischen Brauchbarkeit einer jeden Melodie für den öffentlichen Gottesdienst, oder für die häusliche Andacht. Hier fragt sich also nicht: wie alt die Melodie, und wer der Verfasser sey; sondern: ob sie ästhetisch schön, grammatisch richtig, einfach, leichtfaßlich und dem Gegenstande der kirchlichen Feierlichkeit angemessen sey, kurz: ob sie ihre wahre Bestimmung erreiche: zu erbauen, zu erheben, zu bewegen? — Der Herausgeber läugnet daher nicht, daß ihm in dieser Rücksicht eine neue Veredlung der Melodie wichtiger sey, als der authentische Mißklang.

21.

———

„ihm diese Gesänge auf dem Fortepiano vor, und „wie genau kannte er sie! Wie weit ist nun Konstantinopel von Marokko entlegen! Wo existirt „jetzt die mindeste Verbindung mehr zwischen Asien „und Afrika! Wie hätte er aber sie so behend „wieder erkennen, und ihre Namen angeben kön„nen, wenn diese selbstständigen Melodien nur im „mindesten wären alterirt gewesen? Es folgt also „hieraus, daß diese uralten Melodien von undenk„lichen Zeiten her, blos durch Tradition, sind rein „und unversehrt erhalten worden, weil keine Notir„kunst sie mit ihren Klexen besudeln, weil keine ei„genmächtige Abänderungssucht sie verunstalten „konnte." —

21.

Die Melodie Sey Lob und Ehr' dem höchsten Gut (im I. Hefte Seite 22) beginnt in der Tonika, statt in der Dominante; weil ein Choral-Gesang, der viermal auf dem nämlichen Tone haftet, schwerfällig, ermüdend und monoton wird, und weil es ein gewöhnlicher Fall ist, daß die Komponisten des 16ten Jahrhunderts den Cantum firmum nicht in den Diskant, sondern in die Tenorstimme legen. —

Der Herr Rezensent bemerkt ferner: »Auch »heißt der Schluß der vorletzten »Zeile und die ganze letzte Zeile »hier ganz anders, als sie eigentlich »heißt.« Wäre der Herr Rezensent mit der neuesten Literatur der Tonkunst genauer bekannt, so würde seine Bemerkung ganz anders heißen, als sie wirklich heißt. Er würde gefragt haben: warum diese in allen älteren und neueren Choralbüchern fehlerhaft behandelte Melodie hier noch mit den nämlichen Fehlern abgedruckt sey, welche in Voglers Choralsysteme und in seinem Schwedischen für die 14 Bisthümer und das Erzbisthum Upsala herausgegebenen Choralbuche längst verbessert und umgearbeitet sind? Warum z. B. vor der Kadenz des ersten Theiles noch ein gis erscheine, da die Melodie zur mixolydischen Tonart

art gehört? rc. rc. rc. Auf diese und andere gründliche Erinnerungen antwortet Knecht in seiner Rezension über Voglers Choralsystem, welche in der allgemeinen musikalischen Zeitung (1801, Seite 288) zu lesen ist. — Wenn dem Herrn Rezensenten Voglers theoretische und praktische Verbesserung nicht gefällt, wenn er auf Knechts bescheidene Erinnerung, auf Erfahrung und Beobachtung keine Rücksicht nehmen will, so mag er vorher die Authentie seiner angeblichen Original-Melodie historisch und ästhetisch darthun. — Machtsprüche sind kein Beweis.

22.

Die Melodie: Mach's mit mir Gott nach deiner Güt' kömmt in den beiden ersten Heften meiner Sammlung gar nicht vor. Gerbers Lexikon (B. II. S. 419) eignet diese Melodie dem berühmten Johann Herrmann Schein zu, der 1630 als Musik-Direktor zu Leipzig gestorben seyn soll.

Die Melodie des Liedes: Welch' hohes Beispiel gabst du mir, welche in meiner Sammlung (Heft II. Seite 48) eingereihet ist, war ursprünglich aus dem katholischen Gesangbuche von Johann Degen (Bamberg 1628) entlehnt, und ist hier ohne alle Abänderung abgedruckt. Degen sagt in der Dedikation, daß

die

die in seinem Gesangbuche enthaltenen Melodien schon bei 60 und 70 Jahren zu Bamberg gesungen werden.

Es ist unverkennbar, daß zwischen beiden Melodien nicht nur eine auffallende Aehnlichkeit herrscht, sondern daß die beiden ersten Zeilen einander völlig gleich sind. Indessen ob diese Aehnlichkeit aus Zufall oder Absicht entstanden sey; und ob nicht beide Melodien sich durch bloße Reminiszenzen eines älteren Gesanges verwandt sind, kann ich aus Mangel an zureichenden Gründen nicht entscheiden. — In jedem Falle ist die letztere älter, auch hat sie mehr Mannigfaltigkeit, als jene, und verdient daher offenbar den Vorzug.

23.

Die Melodie: Wer nur den lieben Gott läßt walten, von Georg Neumark, hat fast so viele Varianten, als Choralbücher. Denn nicht nur in der letzten Zeile, sondern auch in der ersten zeigen sich bedeutende Abweichungen, die dem Kenner nicht unwichtig sind. — So z. B. gibt die allgemeine musikalische Zeitung (vom 17. Dec. 1806, Seite 184) die erste Zeile dieser Melodie auf folgende Art: e a h c h a h gis e. In den neueren Choralbüchern heißt sie: e a h c h a a g e. — Da indessen diese Melodie schon

seit

seit langer Zeit allgemein bekannt ist; da es nicht nur schwer, sondern beinahe unmöglich wird, dem Volke die einmal angenommenen fremden Töne abzugewöhnen; da die Authentie dieses Gesanges bei der Menge verschiedener Modulationen noch nicht historisch erwiesen ist; da mir endlich die Gleichförmigkeit des Kirchen-Gesanges eben so wichtig scheint, als die Authentie; so fand ich kein Bedenken, diese Melodie genau nach der unter dem Volke bekannten und eingeführten Modulation beizubehalten.

24.

Was die einzelnen Abweichungen von den sogenannten Originalen betrifft, welche Herr Rezensent hier und da gefunden haben will, so bedauere ich aufrichtig, daß die Rezension diese speziellen Entdeckungen neidisch verschweigt, und mich ausser Stand setzt, die Gründe einer jeden vermeinten Abänderung beizufügen, da ich immer treu dem Grundsatze folgte: nicht zu reformiren, wo man nicht verbessern kann.

25.

Nach diesen weitläufigen Prämissen folgt endlich die eigentliche Rezension über die neuen Melodien meiner Sammlung. — Sie besteht *a*) aus dem Namen-Register der Tonsetzer; *b*) einem

allge-

allgemeinen Belobungs = Patente für die Figural-Gesänge; c) einem unbestimmten Tadel über die Choral = Melodien; d) jedoch mit einiger Ausnahme. Dann folgen 2 Choral = Melodien aus dem II. Hefte der Sammlung (Seite 57 und 50) von G r a tz und K n e ch t, als Muster eines geistvollen, innigen Gesanges, mit angeblichen Verbesserungen der Harmonie und Stimmen = Vertheilung. Den Schluß macht ein langes Verzeichniß aller möglichen Fehler in der harmonischen Begleitung dieser Kirchen = Gesänge; jedoch ohne Beweis, ohne Beispiel, ohne Hindeutung auf die Stellen oder Takte, welche fehlerhaft seyn sollen.

Da sich nun auf unbestimmte Sätze nur unstimmt antworten läßt, polemische Streitschriften aber für die Kunst weder Interesse, noch Nutzen gewähren, so glaube ich die Ansichten und die Kenntnisse des Herrn Rezensenten auf die zweckmäßigste Art durch Zusammenstellung seiner Verbesserungen mit der Harmonie der obigen beiden Gesänge von G r a tz und K n e ch t beleuchten, und sein apodiktisches Urtheil durch folgende Antikritik berichtigen zu können.

III.

III.

Antikritik.

Der anonyme Rezensent hat den beiden oben angezeigten Melodien von Gratz und Knecht eine von ihm neugesetzte Normal-Begleitung beigefügt, »um ihre Wirkung noch zu heben«. Der Werth dieser angeblichen Verbesserungen läßt sich aber nicht gründlicher beurtheilen, als durch eine genaue Vergleichung derselben mit den harmonischen Begleitungen der beiden rühmlichst bekannten Tonsetzer. — Damit jedoch die kritische Zusammenstellung des Ganzen für Kenner und Tonkünstler noch interessanter werde, habe ich sie mit der dritten Bearbeitung, welche Herr geheimer Rath Vogler mir gefälligst mittheilte, zu bereichern gesucht, um zu beweisen, daß wenn man verbessern will, man auch, wo nicht etwas Besseres, doch wenigstens nichts Schlechteres leisten müsse.

In

In dieser Absicht liefert Tab. I. und II. der beigedruckten Noten=Beispiele:

1. oben die kritisirte Begleitung der beiden Komponisten,
2. in der Mitte die kritisirende Umarbeitung des Rezensenten,
3. unten die dritte harmonische Behandlung des schon seit 37 Jahren am kurpfälzischen Hofe, dem damaligen Wohnsitze der Tonkunst, als Kapellmeister und Theoretiker bekannten Mannheimer Tonlehrers.

Um nun beide Tabellen, jede besonders, gründlich untersuchen zu können, scheint es mir unentbehrlich, zuerst die allgemeine, von allen Tonsetzern anerkannte Regel für den Chorsatz, oder für den Satz von vier Singstimmen, geltend zu machen: Vis unita fortior. — Diese Regel bestimmt die Lage der Singstimmen. Sie fodert nämlich, daß die Singstimmen konzentrirt wirken sollen, und um konzentrirt zu wirken, müssen sie einander sehr nahe kommen. — Diese vereinte Stärke wird in den drei oberen Stimmen, Tenor, Alt und Discant dadurch erzweckt, daß der Tenor immer höher liege, als der Discant, das heißt: wenn auch der Discant von einem Manne und daher eine ganze Oktave tiefer vorgetragen würde, so müßte der eigentliche Tenor höher klingen, als

der von einer anderen Tenorstimme repräsentirte Discant. — Die Baßstimme kann vom Tenor weit entfernt seyn. Die Natur selbst sanktionirt diese weitere Entfernung in ihrer geometrischen Ableitung der Aliquottheile von ihrem großen Ganzen, weil zwischen dem harmonischen 1. und $\frac{1}{2}$ in der arithmetischen Lage der Klaviertasten schon ein Oktav-Verhältniß vorkommt, da

zwischen $\frac{1}{2}$ und $\frac{1}{3}$ nur eine Quinte,
— $\frac{1}{3}$ — $\frac{1}{4}$ — — Quarte,
— $\frac{1}{4}$ — $\frac{1}{5}$ — — große Terz,
— $\frac{1}{5}$ — $\frac{1}{6}$ — — kleine Terz statt findet.

Diese mathematische, akustisch-harmonische Regel kannten die gewandten Komponisten Gratz und Knecht sehr wohl, sie suchten alle oberen Stimmen einander anzunähern, um sie vereint, und kräftiger wirken zu lassen. — Dem unberufenen Korrektor und Rezensenten scheint hingegen jene Grund-Basis des Chorsatzes völlig unbekannt zu seyn. Es konnte daher gar nicht fehlen, daß, um die Wirkung noch zu heben, vermittelst der, wie Rezensent sich noch ferner äussert, von uns!! veränderten Harmonie und Stimm-Vertheilung die Stimmen verändert und zerstreut, die Harmonie vertheilt und verstümmelt, die Wirkung des Ganzen zer-

stört

stört und wie mit einem Schwamme verwischt wurde. Meister Dualis *) glaubte nämlich das Motto: divide et impera, in Anwendung bringen zu müssen. Egoistische Grundsätze sind aber kein Mittel, um Harmonie zu stiften, sondern das Resultat der angeblichen Verbesserung ist, daß die ächten harmonischen Bestandtheile, die Singstimmen, aus allem Wirkungs-Kreise gesetzt und von einander entfernt werden.

Noch deutlicher zeigt sich die Schwäche des Rezensenten bei der praktischen Zusammenstellung und Revision der beiden Tabellen.

Tab. I.

Tonsetzer: Gratz, Rezensent, Vogler.

a.

Man vergleiche im dritten und vierten Takt die Stimm-Vertheilung des Rezensenten mit der geeigneten Lage eines Gratz. Wie weit sind bei Jenem die beiden Stimmen Discant und Tenor von einander entfernt, und warum? —

Will

---

*) Da Rezensent sich immer wir nennt, so muß er entweder Pluralis, oder wenigstens Dualis heißen.

Will aber Meister Dualis Voglern einer noch größeren Entfernung beschuldigen, so wird sein warum von dem vereinten Gesange der Mittelstimmen, des Tenor und Alt beantwortet. — Man wird ihm die Augen öffnen, um einzusehen, daß der karakteristische Kontrapunkt der mittleren Stimmen, des Tenor und Alt beim 4, 5 und 6ten Takt eine freiere Bewegung erheischen, wozu Rezensent kein offenes Feld brauchte. — Man wird seine Verirrung bedauren, wenn er zwei verbotene Quinten zwischen dem Tenor und Baß bei der zweiten Hälfte des 7ten, und beim 8ten Takt aufsuchen will. — Man wird ihn wieder aufmerksam machen auf den kühnen Gang beider Mittelstimmen, auf die retrograde Bewegung des Alt zum Schlusse beim 7ten und 8ten Takt, die sich auf die vorige kontrapunktische bezieht. — Er wird begreifen müssen, daß bei einer Kirchenmelodie kein Allegro Tempo statt haben kann, und man wird ihn in seine anonyme d. i. dunkle Rezensenten-Kluft verweisen, wo er Musse findet, die gründliche Bearbeitung eines Graß lieber zu studiren, als zu tadeln.

b.

Wenn man ferner die kritisirte Harmonie mit der kritisirenden, jedoch nicht verbessernden Umarbeitung gegeneinander hält, so fällt jedem auch

Nichtkenner die Monotonie des ewigen Basses B beim ersten, dritten und vierten Takte der Rezension auf. — Wählte nun Gratz beim dritten Takte nicht besser die Umwendung? Legte er nicht mit mehr Geschmack und Vorsicht statt des ewigen B beim dritten Takte die Umwendung D mit 6 in den Baß? —

Dennoch wagt es Rezensent kühn zu behaupten: »Was die Harmonie betrifft, so müssen »wir leider sagen, daß sie oft nicht al»lein ästhetisch besser seyn könnte, son»dern nicht selten auch technisch falsch ist?« Hätte Rezensent, um sein Tribunal zu begründen, eine ästhetische Wahrheit, eine technische Neuheit, wie Vögler in der Variation der zwei Perioden, vom 1. zum 4ten, vom 9. zum 12ten, vom 5. zum 8ten, vom 13. zum 16ten Takt, — eben so im zweiten Takt beim Alt die Neunte ꝛc. einzuführen gewußt, so dürfte er doch ein Wort mitsprechen; allein in dieser Stellung, wo er selbst so viele Blößen giebt, hat er weder Sitz noch Stimme im Rathe der Komponisten.

c.

Wie armselig stehen die Harmonie-Begleitungen des Rezensenten beim 17ten und 18ten Takte da? Was will die bucklichte Tonfolge vom

Baß

	6 3b	3b
Baß	C zum	G?

Heißt das die Wirkung noch heben?

Gratz hat in dieser Periode vom 17ten zum 20ten Takt eine einfache, körnige Tonfolge. Die Haupt-Klänge sind:

5 B	7 3♯ D	3 b G	7 5b A	3♯ D	3 b G;

Jene des Rezensenten hingegen:

3 b G	5 b A	3 b G	5 Es	7 5 b A	3♯ D	3 b G;

Die Tonfolge eines Vogler:

5 B	7 b Fis	3 b G	5 Es	7 5 b A	3♯ D	3 b G.

Meister Dualis hat im 17ten und 19ten Takt, also bei vier Sätzen, schon zweimal dieselbe matte Harmonie A mit kleiner 5 gesetzt, welche durch die hingeworfene, nichts weniger als fliessende Lage, und durch die unbehülfliche Stimmen-Vertheilung noch eckelhafter wird.

Wie öde erscheinen im 18ten Takt die beiden Es, da die vorhergehenden Harmonien ohnehin nichts sagen! Wäre es nicht besser gewesen, wenn beim 18ten Takt statt

im Tenor	d	es	d	b
im Baß	g	es	d	es

vorkäme? Wie edel würde der Baß B, C | D, Es

beim 17ten und 18ten Takt singen? — Tritt nun beim 18ten Takt zum es im Tenor, es im Baß, auch das Pedal mit Es und Es ein, so wird man von einer Legion Es betäubt; und die verlorne Schildwache, das arme schale g, die Terz kömmt gar nicht zu Gehör. — Gratz hat in der zweiten Hälfte des 18ten Takts den vollständigen Dreiklang von G moll, Vogler von Es dur.

d.

Im Schlußfalle vom 19ten zum 20ten Takt hat Vogler sich gegen die Vorschrift des hochweisen Herrn Rezensenten schwer versündigt. Denn Fis der Leitton in der Altstimme ist nicht aufgelöst.

Vogler handelt nicht ohne Gründe. — Denn wenn in der Theorie der Harmonie das Wort Leitton irgend eine Bedeutung hat, so muß ein ausgezeichneter harmonischer Begriff damit verbunden seyn. Der Leitton muß ein Ton seyn. Dieser Ton muß entweder konsoniren, oder dissoniren. Sieben Töne haben wir; drei stellen das Ohr zufrieden, vier stellen es nicht zufrieden, und erzeugen eine Suspension. Deswegen giebt es drei Wohlklänge, und vier Uebelklänge. — Als Vogler im Jahre 1802 auf der Universität zu

Prag

Prag einen öffentlichen Kurs über die Tonwissenschaft, Akustik und musikalische Aesthetik hielt, und zu diesem Zwecke sein Handbuch zur Harmonie nach den Grundsätzen der schon längst vergriffenen Mannheimer Tonschule herausgab, bewies er theoretisch und unwidersprechlich, daß entweder der Artikel Leitton, harmonisch betrachtet, ein Nonens sey, wozu keine Auflösung paßt, oder es müßten, da nur sieben Töne in der Leiter sind, neun Leittöne, die er alle Tab. III. im Handbuche praktisch darstellt, in harmonische Betrachtung kommen.

Nimmt man übrigens die Ründung des Gesanges, das fließende der oberen äusseren Stimme in Anspruch, so wird sich kein Tonsetzer ohne besondere Veranlassung eine solche Schweifung der Melodie, wie obiger Alt vom 19ten zum 20ten Takt erlauben.

e.

Im 20ten Takt giebt Rezensent selbst gegen seinen Willen einen neuen Beweis, daß der Herausgeber die Absicht nicht haben konnte, alle Melodien und Harmonien seiner Sammlung streng choralmäßig nach den karakteristischen Foderungen der griechischen Tonarten einzurichten, sondern daß er vielmehr den Zweck hatte, neben den

alten

alten Melodien auch moderne, aber geistvolle Kirchen-Gesänge zu liefern. — Man untersuche hier den 20ten Takt, wo das b des Gesanges eine Terz zu dem Baß wird, obschon in dem obengenannten Choralsisteme deutlich bewiesen ist, daß nur authentische und plagalische Schlußfälle zu einer von Harmonie unabhängigen selbstständigen Melodie passen; folglich das äußere Glied, oder der Cantus planus des eigentlichen Choral-Gesanges nur eine Oktave oder Quint, aber nie Terz seyn könne.

f.

Wenn man vom 21ten bis zum 24ten Takte; dann vom 25ten bis zum 30ten Takt inclusive die Harmonie nach der angeblichen Verbesserung des Rezensenten spielt, so glaubt der Zuhörer, die Taste f wäre stecken geblieben oder die Ventille geborsten, und die Orgel heule. —

g.

Wie auffallend und fehlerhaft ist die unaufgelöste, kleine, übelklingende Septime des zweiten Tones G mit kleiner Terz beim 23ten Takt, die zur zweiten Hälfte, ohne sich zu rühren, der Hauptklang F selbst wird. — Vergleiche man doch die reine Harmonie eines Gratz mit dieser arrogirten Verbesserung!

Noch

Noch abentheuerlicher ist in der zweiten Hälfte des 23ten Takts die ungereimte Bewegung des unharmonischen Baßes. Man weiß nicht, soll man ihn Querstand oder Unsinn nennen? — Was soll im vierten Viertel das b vorstellen? Eine *durchgehende*, vom harmonischen Zirkel *desertirende* Note? Wer kann dieses Baxen zweier Töne b im Baß und c im Tenor ohne Aergerniß anhören? Und das unter allen Mißklängen allerschlechtest klingende b im Baß zu den Tönen c, f und a der drei oberen Stimmen schmilzt im 24ten Takt mit dem c zusammen!! — Und dieser Mann will bewährte, des reinen Satzes kundige, Tonkünstler in die Schule führen?

h.

Wie entfernt liegen die Stimmen im 28ten Takt? — Hätte Rezensent eine Idee von der harmonischen Akustik (der Tonerzeugungslehre) gehabt, und eine ausgebreitete Aufsammlung der drei ersten Aliquottheile darstellen wollen, so wären die Zwischenstimmen Alt und Tenor lieber a und c geworden, und es stünde die senkrechte Ableitung $\frac{1}{7}$ es da. —

$\frac{1}{5}$ a

$\frac{1}{3}$ c

1 F

Aber

Aber es im Discant, a im Tenor, und die Wiederholung des Tones f im Alt, wobei die Quint vergessen ist, wie elend? — Ferner f im Alt, F im Baß, F im Pedal! Diese drei f überstimmen ja gar leicht die sonst gewis hervorstechende, oben hochliegende, Siebente es, und der Meister aller Meister, vor dem beide Komponisten Gratz und Knecht sich mit Ehrfurcht beugen sollen, hat hier die neue Erfindung ausgedacht, eine harmonische Begleitung ohne Harmonie als Normalsatz aufzustellen.

i.

Rezensent spricht in seiner geheimnißvollen Schluß-Rede von verdeckten Oktaven und Quinten, deren sich Gratz, Knecht und andere in meiner Sammlung angerühmte Tonsetzer sollen schuldig gemacht haben. — Bisher ist bei Gratz noch keine Spur davon zu finden; wohl aber bei dem Kunstrichter selbst in der zweiten Hälfte des 30ten, und in der ersten Hälfte des 31ten Takts:

f | g, worunter Pedanten
b | es
d | es

entweder $\frac{d}{d}$ $\frac{es}{es}$ oder $\frac{f}{b}$ $\frac{g}{c}$ zu hören glauben.

Soll

Soll man übrigens dem hochgelehrten Herrn Rezensenten nicht verdeckte, sondern offene, ja zwei springende Quinten, welche viel ärger sind, als die einander stufenweis folgenden, und noch dazu in den beiden äusseren Stimmen, wo sie viel deutlicher und häßlicher ins Gehör fallen, in seinem eigenen Meisterwerke vorzeigen, so nehme man den 29ten Takt des Rezensenten vor. Die zwei springende Quinten

{ im Discant es c
{ und Baß A f sucht er durch den motus contrarius zu verheimlichen, und möchte gern den rechten Fuß des Organisten zum Hehler machen; nämlich, daß er mit dem linken Fuße das A angebe, mit dem rechten das f lange. — Aber mein guter Magister! der Organist läßt sich nicht bestechen; er macht sich seine Lage gemächlicher, und spielt weidlich A F. Wie lächerlich ist dann der listig angesponnene motus contrarius! — Wenn nun (der Wille des Organisten mag auch gut seyn,) das Pedal keine zweite f Taste hat, oder wenn die zweite f Taste an die Pfeifen des F angekoppelt ist, wie in Oesterreich sich noch viele Orgeln vorfinden, was fängt unser Meister Rezensent alsdann an? — Hier stutzt die ganze Universität von Krähwinkel!!

k.

k.

Ueberhaupt kennt man in dem dortigen Kunst-Bûreau entweder kein Intervall, oder aber Intervallen, die kein anderer Tonlehrer kennt. — Das Letztere soll man fast aus dem Verbote gegen die übermäßige Quart schliessen, welches in dem hochtönenden Epilog des Rezensenten (Seite 250) zu lesen ist. Oder ist nicht

gis die übermäßige Quint von c

c die verminderte Quart von gis

g die große Quint von c

c die kleine Quart von g

f die kleine Quint von h

h die große Quart von f. Giebt es nun noch eine vierte Quart, so muß es auch eine vierte Quint geben:

fes die verminderte Quint von h

h die übermäßige Quart von fes. Das wäre nun freilich ein Vulpanser, zugleich ein Fuchs, und zugleich eine Gans! Eine saubere Menagerie! — In welcher Leiter, in welcher Verbindung sollen sich je fes und h paaren? — — Voglers Harmonie-Sistem hat daher mit vollem Rechte das Wort Tonverbindung dem Worte Intervall substituirt, um hiedurch alle zwecklose Fragen und

sco-

scolastische Subtilitäten, besonders aber alle unnütze Grüblereien zu entfernen.

l.

Vogler hat in der zweiten Hälfte des 31. Takts die Septime weggelassen und lieber auf sie verzichtet, als auf die Quinte, weil ohne Quinte die Harmonie zu sehr gedrängt wird; aber mit der Quinte gepaart, freier und offener klingt. — Sollte jedoch die letzte Schluß-Kadenz noch prächtiger tönen, so müßte die Harmonie fünfstimmig werden, das heißt: nebst der Quint auch noch die Septime mit beitreten.

m.

Die Revision der ersten Tabelle concentrirt sich also auf folgende Beobachtungen:

1) Die Komposition von Gratz ist rein, edel und kraftvoll. — Wollte man hier irgend einen Zusatz wünschen, so dürfte beim 22ten Takt der Tenor die zwei Töne b und c̲ erhalten, weil alsdann im 23ten Takt das c̲ sanfter klingen würde, als wenn obige Stimme vom f̲ hinunter zum c̲ springt. — Der Herausgeber ist jedoch weit entfernt, sich durch diese Bemerkung irgend einen Tadel oder eine Kritik über die Arbeiten

eines

eines durch seine Kenntnisse und Talente eben so berühmten als in seiner Bescheidenheit liebenswürdigen Künstlers zu erlauben. Sie soll einzig zum Beweise dienen, daß es Variationen in der Harmonie giebt, wodurch die Schönheit des Gesanges nicht verliert.

2) Die Veränderungen des Rezensenten hingegen sind von einer ganz anderen Art. Seine Bearbeitung ist grammatisch unrichtig, ästhetisch geschmacklos, und technisch falsch. — Wenn indessen Rezensent die Absicht hatte, sein Kunst-Gefühl dem Publikum zu entfalten, und die Würdigung seiner After-Kritik selbst zu fixiren, so hat er seinen Zweck auf dem kürzesten und zuverlässigsten Wege vollständig erreicht.

3) Voglers Genialität, die sich in allen seinen Meisterwerken ausdrückt, ist auch in der vorliegenden Harmonie unverkennbar. — Der Erfinder des Choralsistemes, den Europa längst als einen klassischen Tongelehrten kennt, bedarf wohl meiner Apologie nicht. — Indessen kann ich mich doch nicht enthalten, den Leser auf die Neuheit, Reinheit und Simplicität der Voglerschen Bearbeitung, besonders auf die Kontrapunktische Analogie der Mittelstimmen im

4 = 5 = 6 = und 7ten
10 = 11 = und 12ten Takte, und endlich

lich auf die Ausführung beim Schluß im 29 = 30 = 31sten Takte aufmerksam zu machen.

Tab. II.

Tonsetzer: Knecht, Rezensent, Vogler.

n.

Rezensent verläugnet in der vorliegenden Tabelle seinen Karakter eben so wenig, als in der ersten. Er fährt thätig fort zu verbessern, wo nichts zu verbessern ist.

Was bedeutet das kleinliche Viertel im zweiten und zehnten Takt, das der Kunstrichter dazu flickt? Warum giebt er keine halbe Note Es? — Die Gewissenhaftigkeit dieses Korrektors ist beispiellos: zwei Quarten zwischen den äusseren Stimmen zuzulassen (im 2ten und 10ten Takte: Diskant $\frac{b}{f}$ $\frac{a}{es}$ Baß) — macht ihn ängstlich; — aber zwei Quinten im 7ten Takt: (Diskant $\frac{f}{b}$ $\frac{es}{a}$ Tenor) wovon Voriges die Umwendung, also gewis weniger verfänglich war, krümmt ihm kein Haar. Nun — hier war auch nicht die Rede von einem wirklichen Fehler; wie Vogler in seinem vor

11 Jah=

11 Jahren erschienenen Handbuche sehr deutlich erklärt. — Doch durfte man diese schiefe Ansicht nicht mit Stillschweigen übergehen, indem Rezensent die Gewohnheit angenommen hat, Mücken durchzuseigen, die Kameele hingegen zu verschlucken.

o.

Wer die sogenannten Verbesserungen des Rezensenten durchliest, ohne das Original zu kennen, glaubt Wunder, welche Umarbeitung statt gehabt habe, und — sieh da! vom eilften bis zum 25. Takt ist eine einzige Harmonie beim 22ten Takt verändert.

p.

Aber — ach Gott! — die Orgel heult schon wieder!! Die Taste $\underline{f}$ ist leider zum drittenmale stecken geblieben. (Siehe den 9ten bis zum 19ten Takt) — und der Baß stimmt beim 27ten Takt gar nicht zu den drei oberen Stimmen. — Das Widder-artige Zusammenstossen des Basses mit dem Tenor $\overset{c}{a-b}$ $\overset{c}{\underline{c}-b}$ und der polnische Bock in der Altstimme während 4 Takten (vom 24. zum 27sten) ist eine wahre Satyre auf den Geschmack unsers Zeitalters.

Wie rein ist hingegen Knechts Harmonie in der ganzen Periode vom 25sten bis zum 28sten Takte? — Wie harmonisch geordnet die Begleitung eines Vogler? Wie pathetisch schwebt beim 25. bis 32sten Takt sein Baß daher, durchstreift, so zu sagen, die Tonleiter von 7 Tönen vom Fis zum e und überall öffnen sich neue Felder, neue Erscheinungen! Sein Tenor sagt beim 27sten Takte beinahe das nämliche als Mittelstimme, was der (vom Rezensenten widersinnig verdorbene) Baß der Harmonie zuflüstern will.

q.

Man vergleiche Tab. I. den 21. bis 24sten Takt mit Tab. II. den 25. bis 28sten Takt des Rezensenten; — und aus seinem harmonischen Lieblingssatze, den wir in beiden Chorälen entdecken, erhellt, daß er kein Harmonist sey; sonst würde er nie geduldet haben, daß beim 26. Takt in der zweiten Hälfte f als Septime zum Hauptklange G und auf der Ferse nachtretend in der ersten Hälfte des 27sten Takts der Hauptklang selbst würde.

Den polnischen Bock im Baß, den eigentlichen, wo der Baß immer fortbrummt, und die oberen Stimmen sich alles mögliche erlauben, kennen wir. — Daß aber der polnische Bock

sich

sich bei einer Mittelstimme, dem Alt, einnisten soll, ist eine neue Erfindung des Herrn Rezensenten, die sich in beiden Tabellen sichtbar bewährt. Der uralte Dudelsack der Bierschenke füllt die Ohren. Denn das gilt für Trunkenbolde, die ein Bein über das andere schlagen, vulgo tanzen. — Wenn aber heutiges Tages, wo es keine Choral-Komponisten mehr geben soll, der Reformator des Choral-Accompagnements dieses erbauliche Instrument in den Tempel Gottes einführen will, so staunt man billig über das hervorragende Talent des Erfinders, der die kühnsten Erwartungen weit, weit übersteigt.

r.

Die Druckfehler im 31sten und 34sten Takte, daß dort die Vorzeichnung des b und hier der Auflöser fehlt, sind die allerverzeihlichsten unter allen, welche aus der Meisterhand des Rezensenten geflossen sind.

s.

Daß man in einer Normal-Arbeit, in einem öffentlich ausgestellten Muster, wo den Fehlenden Licht und Belehrung zuströmen soll, nicht einmal zu wissen scheint, was Uebelklang oder Vorschlag sey; daß im 32sten Takt die Neunte und Eilfte im Diskant und Alt vorgetragen, und durch die

regel-

regelmäßige Einleitung und Vorbereitung zu Uebelklängen gestempelt worden; daß aber zur nämlichen Zeit das d im Tenor als eine vorbereitete große Siebente in die Höhe steigen soll, oder als ein Vorschlag betrachtet werden muß; — darüber läßt sich zu Gunsten des Meisters der Meister Nichts sagen.

t.

Die herrliche Tonfolge, welche der bewanderte Musik-Direktor Knecht im 37sten Takt entfaltet, die kühne Modulation, wo D Harmonie mit seiner Terz unerwartet eintritt, läßt uns einen seltenen Genie-Zug bewundern. — Meister Dualis hat hingegen für wahre Schönheit keinen Sinn, und verwandelt den edelsten Gesang in eine gemeine schleppende Kadenz.

u.

Bei der zweiten Hälfte des 38sten und bei der ersten Hälfte des 39sten Taktes hat Rezensent das non plus ultra seines musikalischen Genies wirklich konsequent beschlossen. Schlechter und elender ist noch gewiß nie Etwas in einem harmonischen Satze auch von dem rohesten Thomas-Schüler gedacht worden, als hier die Tenorstimme. — Das b in der zweiten Hälfte des 38sten Taktes ist doch um Himmelswillen eine Dissonanz

und diese springt mit einer beispiellosen Frechheit um eine ganze Terz hinauf in das d beim 39sten Takte! — Ohe! jam Satis est. Gesänge, die nicht singen, sind unter aller Kritik!!

w.

Peracto Labore spricht Rezensent mit einer wichtigen, vornehmen Mine von technischen Fehlern und von ästhetischen Verbesserungen. — Was soll ich dagegen von dem platten Satze des Rezensenten, von seiner unwirksamen Steifheit, und von der reizlosen Asthenie seines harmonischen Kreises sagen, die sich in beiden Tabellen eben so freimüthig als kunstreich entwickeln? — Er mag auf seinen Lorbern ruhen und die musikalische Zeitung ferner mit Schätzen hoher Weisheit bereichern!!

x.

Um einen Standpunkt zu wählen, wo Technik und Aesthetik mit einander kollidiren, oder sich wenigstens trennen, soll hier zum Schlusse dieser Antikritik der dritte Takt Tab. II. beleuchtet werden, wo Voglers Praktik gegen Voglers Theorie anstößt.

Vogler fodert, daß im strengen Satze eine kleine Septime, die sonst keiner Vorbereitung bedarf, doch alsdann vorbereitet werden müsse, wenn derjenige Ton, welcher vorher als Wohl-

klang schon da war, hernach als Septime erscheint. Z. B. In der ersten Hälfte des dritten Taktes kömmt G Harmonie vor; in der zweiten Hälfte die Siebente zum siebenten Ton E. Das $\underline{d}$ ist schon vorher als Quint zum G im Alt da gewesen. Warum bleibt nun dieser Ton nicht nach Voglers eigener Regel in derselben Stimme liegen, sondern tritt als $\underline{\underline{d}}$ im Discant unvorbereitet und frei ein?

Man hat hier zwei Wege: entweder im dritten Takte beim Alt das $\underline{e}$ einen ganzen Takt anhalten zu lassen; dann ist der Satz technisch richtiger; — oder man schreitet vom $\underline{d}$ zum $\underline{e}$ über, wie es Tab. II. steht; dann ist der Satz ästhetisch schöner.

Im ersten Falle folgt nach der Harmonie F des zweiten Takts bei der ersten Hälfte des dritten Takts sogleich die Harmonie E; bei der zweiten Hälfte tritt die Septime, die keiner Vorbereitung bedarf, frei ein, und füllt den ganzen Takt aus. — Im zweiten Falle wechselt die Harmonie des II. oder VI. Tones, nämlich des weichen G mit der Harmonie des vierten erhöhten vom B oder Siebenten vom F. Eine Mannichfaltigkeit, welche die vorige regelmäßige Monotonie der einzigen Harmonie im ganzen Takte wohl auf-

wiegt; wo ferner der Gang der Rede durch den kühnen Eintritt der Septime d im Discant und die Aufklärung der Harmonie neues Leben gewinnt!.

Nun wähle der Leser selbst unter den Varianten, entweder den Satz, der technisch richtiger, oder den, der ästhetisch schöner ist.

Indessen ist der Herausgeber überzeugt, daß diese einzige, am Schlusse der Antikritik veranstaltete, belehrende Zusammenstellung mehr Licht verbreite, als die geschwätzige Wortfügung der gesammten Rezension zu 6 Kolumnen von Seite 245 — 250; die bei genauer Untersuchung gleich Schneeflocken ohne Richtung und Konsistenz zerfließt.

IV.

IV.

Aphorismen.

α.

Die erhabenste, die einfachste, die älteste Kirchen-Musik ist unstreitig der Choral. — Kraftvoll und tief dringt der Choralgesang ins Herz, erschüttert den Geist mit heiligem Schauer, öffnet der bangen Sehnsucht neue Hoffnungen, und verachtet Alles, was uns nicht bis zur Thräne erhebet.

Himmlischer Ernst tönet herab mit des Festes
Hohem Gesang. Prophezeihung und Erfüllung
Wechseln Chöre mit Chören. Gnade
Singen sie dann und Gericht.

Ach von des Sohns Liede beseelt, von der Heerschaar
Sions entflammt, erheben sie ihr Loblied!
Eine Stimme beginnet leise,
Eine der Harfen mit ihr.

Aber

Aber es tönt mächtiger bald in den Chor fort!
Chöre sind nun im Strom schon des Gesanges!
Schon erzittert das Volk, schon glühet
Feuer des Himmels in ihm! —

Der Choral-Gesang verkündet die heilige Wahrheit mit tausend Zungen, und prägt sie unauslöschlich in das Gedächtniß der Nationen. Denn seine Einfachheit macht es möglich, daß auch der in der Musik ganz unerfahrne gemeine Mann, wenn er nur Gehör hat, und eine kleine Reihe von verschiedenen Tönen zu unterscheiden weiß, Theil daran nehmen kann.

Der Choral ist endlich auch für Künstler eine fruchtbare Schule der Kultur und des Geschmackes. Denn dieser edle Gesang hat wirklich das karakteristische, das einer jeden Tonart eigen ist, und die Mannichfaltigkeit des leidenschaftlichen Ausdruckes so rein erhalten, daß es jedem Kenner fühlbar wird.

Man muß daher nicht nur alle Gefühle der Andacht verläugnen, sondern auch dem guten Geschmacke ganz entsagen, wenn man die profane Musik dem alten Choral-Gesange vorziehen wollte.

Wie mächtig der Choral von jeher zur Erregung und Unterhaltung religiöser Empfindungen gewirkt habe, bezeugen die ältesten Kirchen-Väter, Clemens Romanus, Ignatius, Justinus,

nus, Tertullian, Clemens von Alexandria, Origenes, Cyprian, Basilius, Ambrosius, Chrysostomus, Hieronymus und andere, deren einzelne Aussagen bei Martin Gerbert (loc. cit.) ausführlich gesammelt sind. Augustinus ward von der Herrlichkeit des Choral-Gesanges oft bis zu Thränen gerührt. »Quantum flevi", schreibt er, (Confess. Lib. IX. Cap. 6.) »in Hymnis et Canticis tuis Suave sonantis Ecclesiae tuae Vocibus commotus acriter? Voces illae influebant auribus meis, et eliquabatur Veritas tua in Cor meum: et ex ea aestuabat inde Affectus pietatis." — Guido von Arezzo, der Erfinder der Solmisation, der die Tonkunst mit so vielen wichtigen Entdeckungen bereicherte, hatte auf seinen mühsamen Wanderungen durch ganz Europa keinen anderen Zweck, als die Beförderung des Choral-Gesanges *). — Daß auch

*) Der erste und berühmteste Tonlehrer war Pabst Gregor der Große. Ihm verdankt Europa seine Schulen, seine Waisenhäuser, seinen Gesang. — Der aufgeklärte Rector des Gymnasiums zu Eisleben, Jani, zeichnet ihn dafür in seinem Schul-Programm über das Gregoriusfest (1790) als einen dummen Barbaren.

auch in neueren Zeiten der Werth des Chorals nicht verkannt wurde, beweiset der Cisterzienser Moritz Vogt in seinem Conclave Thesauri magnae Artis, wo er seinen Eifer mit folgenden Worten ausdrückt: »Nemo Cantum hunc »unquam ab Ecclesia Dei eradicare tenta»vit, nisi qui non fuit de Dei Ecclesia.« — Ganz verschieden von diesen einstimmigen Gesinnungen ist Luthers Sprache, der sich auch hier durch seine Denkungsart auszeichnet. In seinem Encomion Musices, welches in Melanchthons Orationen (Straßburg 1544 und 1559) abgedruckt ist, erklärt er die Schönheiten eines vielstimmigen Gesanges, und empfiehlt die künstliche Figural-Musik sowohl beim Gottesdienste, als zur häuslichen Uebung. Zum Schlusse fügt er bei: »Wer aber darzu kein Lust, noch Liebe »hat, und durch solch lieblich Wunderwerk nicht »beweget wirdt, das muss warlich ein grober »Klotz seyn, der nicht werth ist, daß er solche »liebliche Musica, sondern das wüste wilde »Eselgeschrey deß Chorals, oder der »Hunde oder Sewe Gesang und Musica »höre.«

β.

So entschieden die Vorzüge des Chorals vor jeder anderen Musik sind, so hat der Katholizis-

mus

mus dennoch dem Figural-Gesange die Aufnahme in den Kirchen nicht verweigert. — Denn so unermüdet die katholische Liturgie beschäftiget ist, durch Pracht, Würde und Mannigfaltigkeit alle Erwartungen zu befriedigen, so thätig war von jeher unsere Kirchenmusik, um die Feierlichkeit des Gottes-Dienstes zu erheben und ihre Reize zu vervielfältigen. — Man hat selbst die neuen Instrumente *) und andere Erfindungen im Gebiete der Tonkunst zur Bereicherung des festlichen Kultus sorgfältig benützt.

Die nöthigen Beschränkungen, welche deßfalls in der katholischen Kirche statt finden, sind oben schon hinlänglich erläutert.

Daß die Figural-Musik, wenn sie den gerechten Foderungen der Kunst, und der Heiligkeit des Tempels entspricht, hier ebenfalls von großer Wirkung sey, bestätiget die tägliche Erfahrung. — Und warum sollte die Musik, welche sich in unseren Zeiten zu einer so hohen Vollkommenheit er-

*) Daß im 13. Jahrhundert der Gebrauch aller Instrumente, ausser der Orgel, in den katholischen Kirchen ganz unbekannt war, bezeugt der heil. Thomas von Aquin: „Non utimur instrumen„tis, ... ne videamur judaizare.

erhoben und mit den Wundern der Harmonie*) bereichert hat, in der Kirche allein ihre Wirkung ver=

*) Die Phänomene der Harmonie waren den alten Völkern völlig unbekannt. Wenigstens findet sich weder in ihren Schriften, noch in ihren Gesängen die mindeste Spur davon. Dennoch wurden die Nationen von ihrer eintönigen Musik auf eine Art ergriffen, die in unseren Tagen fast unbegreiflich scheint. J. J. Roußeau ließ sich daher zu der erotischen Vermuthung hinreissen: „daß unsere ganze „Harmonie eine gothische und barbarische Erfin=„dung der Europäer sey, auf die wir niemal wür=„den gekommen seyn, wenn wir für die wahren „Schönheiten der Kunst und für die wahre Musik „der Natur mehr Gefühl gehabt hätten." — Sulzer nennt diese Aeußerung einen verdrießlichen Ausfall. — Mit vollem Rechte behauptet hingegen die Mannheimer Tonschule gegen Roußeau, daß die Harmonie in der Natur gegründet sey.

Eine jede aufgespannte Saite läßt, wie P. Mersenne, Sauveur und Rameau beob=achtet haben, ihre große Terz und große Quint mitertönen. Rameau nannte diesen Dreiklang l'accord parfait. — Tartini fügt dieser Beobach=tung die zweite bei, daß nämlich zwei Töne den dritten erzeugen. Er schrieb desfalls eine kleine Abhandlung: del terzo Suono nella natura, wel=

che

verfehlen? Warum soll die edelste Kunst nicht zu göttlichen Zwecken verwendet werden, sondern blos

---

che eigentlich nur ein mehr bearbeiteter Auszug aus dem ersten Kapitel seines 1754. zu Padua erschienenen Trattato di musica secondo la vera Scienza dell' Armonia war. Er setzte zugleich ein Trio für zwei Hoboen, welches von zwei äusserst rein intonirenden Virtuosen vorgetragen ward, und — der dritte Klang in der Natur ertönte. Er spielte selbst auch das Trio allein auf der Violin vermittelst Doppelgriffen, und wußte bestimmt den harmonischen Untersatz zu citiren, der von dem Duett der reinen Obertöne der Natur entlockt, in der Luft mitklingen mußte. — Dieses schon vor 60 Jahren entdeckte lehrreiche Phänomen ist noch nie gehörig gewürdiget worden. Möchte Vogler, dem die Harmonie so viele theoretische Wahrheiten und praktische Schönheiten verdankt, sich mit der undankbaren Arbeit belasten, die blinden Verehrer eines philosophischen Sonderlings zu belehren!

Aus dem, daß die Tonkunst bei den Alten, besonders bei den Griechen eine so bewundrungswürdige Wirkung erzeugt haben soll, folgt gar Nichts. — Den Aufschluß liefern zwei Worte: 1) die Seltenheit, 2) die Bestimmung. — Wann hörte man Musik? Nur bei den grösten Feierlichkeiten, und im ganzen Jahre waren nur wenige Feste. — Wozu benützte man

blos zum Talisman gegen die lange Weile, zur Buhldirne des Theaters, oder gar zur Metze des Pöbels herabsinken? — Mag ein Muscov, ein Gerber, ein Jefferson seine Stimme erheben, um die Kirche einer so edeln Zierde zu berauben! Die heilige Musik vertheidiget sich selbst. Ars non habet Osorem, nisi Ignorantem.

Den Verfall der protestantischen Kirchen-Musik, die ermüdende Monotonie ihrer alten und neuen Lieder, die Nothwendigkeit einer Total-Verbesserung, die Gleichgültigkeit, womit eine so wichtige Angelegenheit dort behandelt zu werden pflegt, beschreibt Forkel in seiner Einleitung zum II. Bande der allgemeinen

man die Musik? Nur zum Dienste, zum Lobe, zur Anbetung der unsterblichen Götter. — Jetzt hört man jeden Tag Musik, auf offenen Gassen Musik, ohne besondern Zweck Musik. — Wir werden also, wie Lessing bemerkt, bald dahin gebracht, alle unsere Ansprüche, die wir an die Kunst machen, blos auf eine Anreizung zum Tanze oder zum Lachen einzuschränken. Tanzen und Lachen sind aber wohl nicht die höchste Bestimmung des Menschen. Die wahre Fröhlichkeit, sagt Seneka, ist eine ernsthafte Sache.

nen Geschichte der Musik eben so wahr, als freimüthig. — »Ist es" (fragt er Seite 19) »unter solchen Umständen wohl zu verwundern, »wenn in unseren Zeiten mehr als ein neuer »Prophet Amos auftritt, und spricht: Thue »nur weg von mir das Geplerre deiner »Lieder: denn ich mag deines Psal- »terspiels nicht hören?" Amos Kap. 5. v. 23.

Ich kann hier nur noch die Frage beifügen: wie war es dem Rezensenten unter solchen Umständen möglich, von der musikalischen Liturgie seiner Konfession mit einer so kühnen Zuversicht zu sprechen? — und wie konnte die allgemeine musikalische Zeitung eine anonyme Rezension aufnehmen, worin die Wahrheit so laut und so sichtbar entstellt wird?

γ.

Mode, Gewinnsucht und Unwissenheit hat die anonymen Rezensionen in das Gebiet der Literatur eingeführt. Eigentlich gehört diese Erfindung einem müßigen Völklein, das sich auf eine bequeme Art zum Range der Schriftsteller und Künstler erheben, und den Gang der National-Bildung in seinem Eigendünkel beherrschen will. — Kunst und Wissenschaft haben dabei keinen Ge-

winn. Denn leider ist es eine traurige Erfahrung, daß die Zahl der gründlichen Schriften und Kunstwerke sich in eben dem Maaße vermindert, als die Rezensionen, Ephemeriden, Litteratur Zeitungen, Journale, Monatschriften rc. rc. sich anhäufen. — Leidenschaft, Privat-Verhältnisse, und merkantilischer Speculations-Geist behaupten nicht selten ihren Einfluß so sichtbar, daß die Rezensenten-Zunft sich bis zu Schimpfworten, gleich zänkischen Fischweibern, erniedriget. — Wie viele Rezensionen kommen endlich aus der Hand des Authors selbst, und werden gegen die gewöhnlichen Insertions-Gebühren als Muster einer scharfsinnigen, unpartheiischen Kritik eingerückt! —

Da die allgemeine musikalische Zeitung dem allgemeinen Strome der Zeit folgt, so bedarf es keiner Erklärung, wie es der Redaktion möglich war, eine so leichtfertige Rezension, wie die vorliegende, aufzunehmen, in welcher nichts wahr ist, als die wenigen Zeilen: (Seite 246) »wir »sagen blos, daß es uns so dünke«! —

Die beigefügten Worte: »aber wir konn»ten doch nicht umhin, unsre Ansicht darzulegen,« enthalten eine gedrängte Biographie vieler rüstigen Rezensenten. — Wir schreiben

näm-

nämlich, um zu schreiben, um zu leben, um zu gefallen, um ein Honorarium zu erhalten. Der Wandsbecker Bote setzt das fünfte Motiv bei: wir kitzeln und kratzen, um gekratzt und gekitzelt zu werden. —

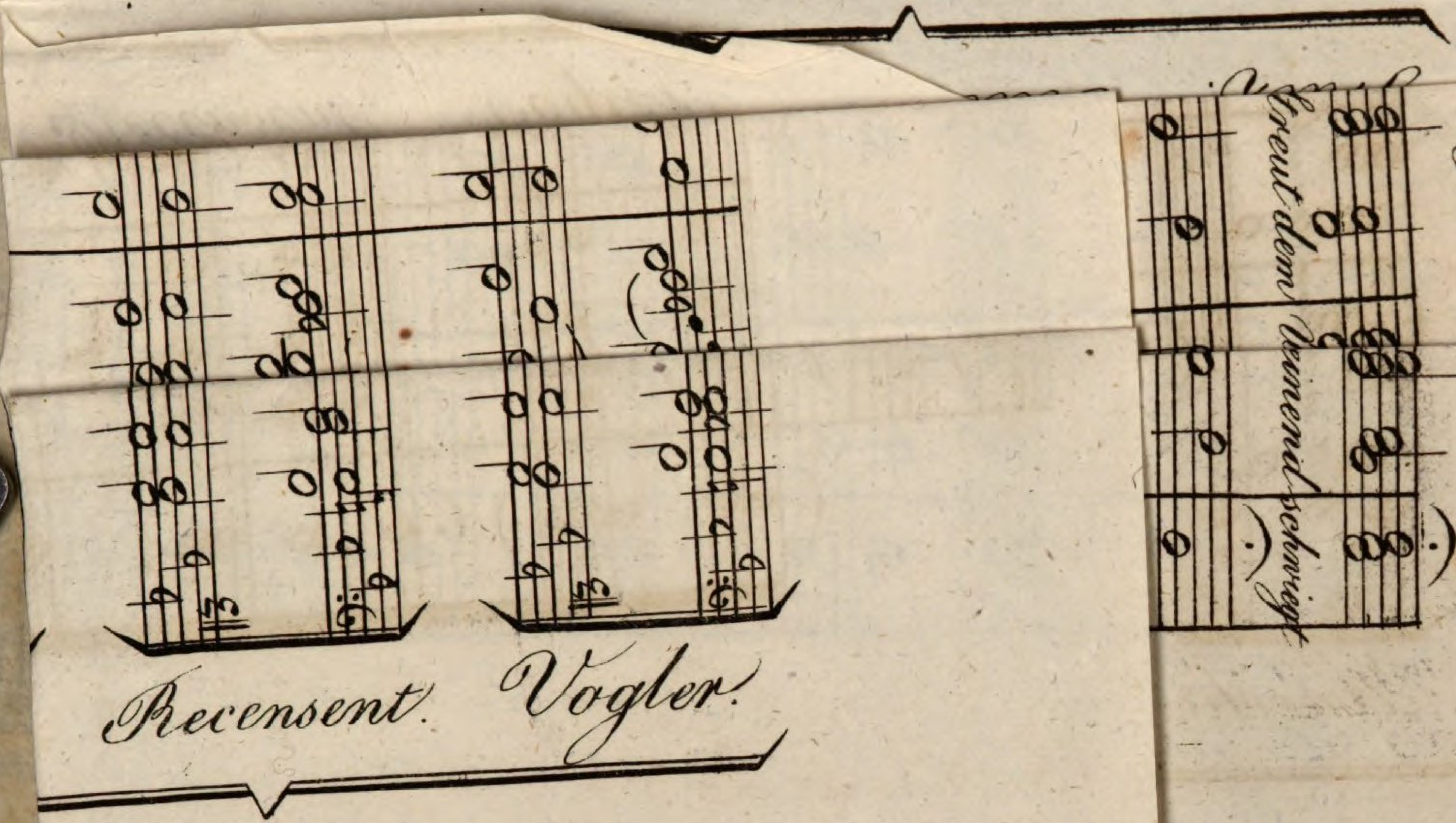
Die vielen Widersprüche, welche fast in jedem Blatte der musikalischen Zeitung sorglos neben einander stehen, sind in den Bemerkungen des Herausgebers schon deutlich notirt. — Man kann sie aber auch als redende Zeugen von dem Plane der Redaktion ansehen, der offenbar dem merkantilen Vortheile die instruktive Wahrheit aufopfert.

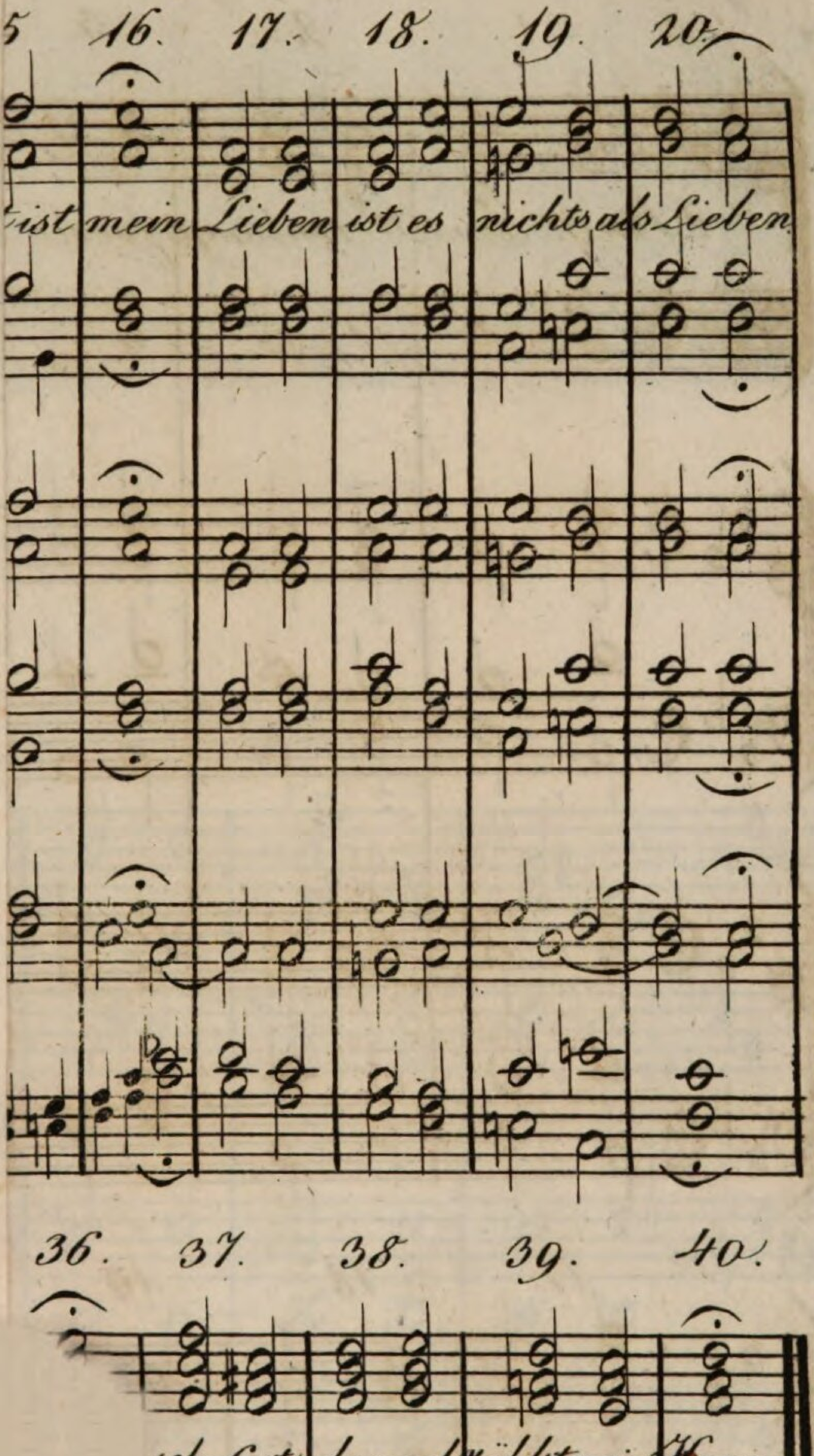
Der Herausgeber bleibt unter diesen Verhältnissen gegen Lob und Tadel aller anonymen Rezensionen völlig gleichgültig. Er würde auch jetzt von den beschränkten und schiefen Ansichten der wohlbelobten musikalischen Zeitung nicht die mindeste Notiz genommen haben, wenn er hier nicht Gelegenheit gefunden hätte, dem Publikum von den Grundsätzen seiner Sammlung, und von den Fortschritten des deutschen Kirchen-Gesanges Rechenschaft zu geben, und dabei manches Problem zu berühren, dessen Entwickelung dem Freunde der Tonkunst eben so angenehm, als wichtig ist.

Die Redaktion der allgemeinen musikalischen Zeitung mag übrigens nach Belieben fortfahren,

die

die künftigen Hefte meiner Sammlung ungnädig zu tadeln. — Enthält die Rezension Unsinn, so verdient sie keine Antwort. Ist sie hingegen reichhaltig an lichtvollen Bemerkungen, an wichtigen Entdeckungen, an alten und neuen Wahrheiten ꝛc., desto besser für die Tonkunst, für das Publikum, für die musikalische Zeitung und für den Herrn Rezensenten! — In keinem Falle werde ich Zeit und Papier mit einer zwecklosen Fehde verschwenden. Opinionum Commenta delet Dies.


9.
15
16.
Streut dem Weinend schwiegt
Recensent.
Vogler.


16. 17. 18. 19. 20.
ist mein Lieben ist es nichts als Lieben.
36. 37. 38. 39. 40.
schufest du und zählst mein Haar.

329

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Mastiaux, Kaspar Anton von, 1766-1828

Ueber Choral- und Kirchen-Gesänge ein Beitrag zur Geschichte der Tonkunst im 19. Jahrhundert

München 1813

Liturg. 786 b
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10590944-1